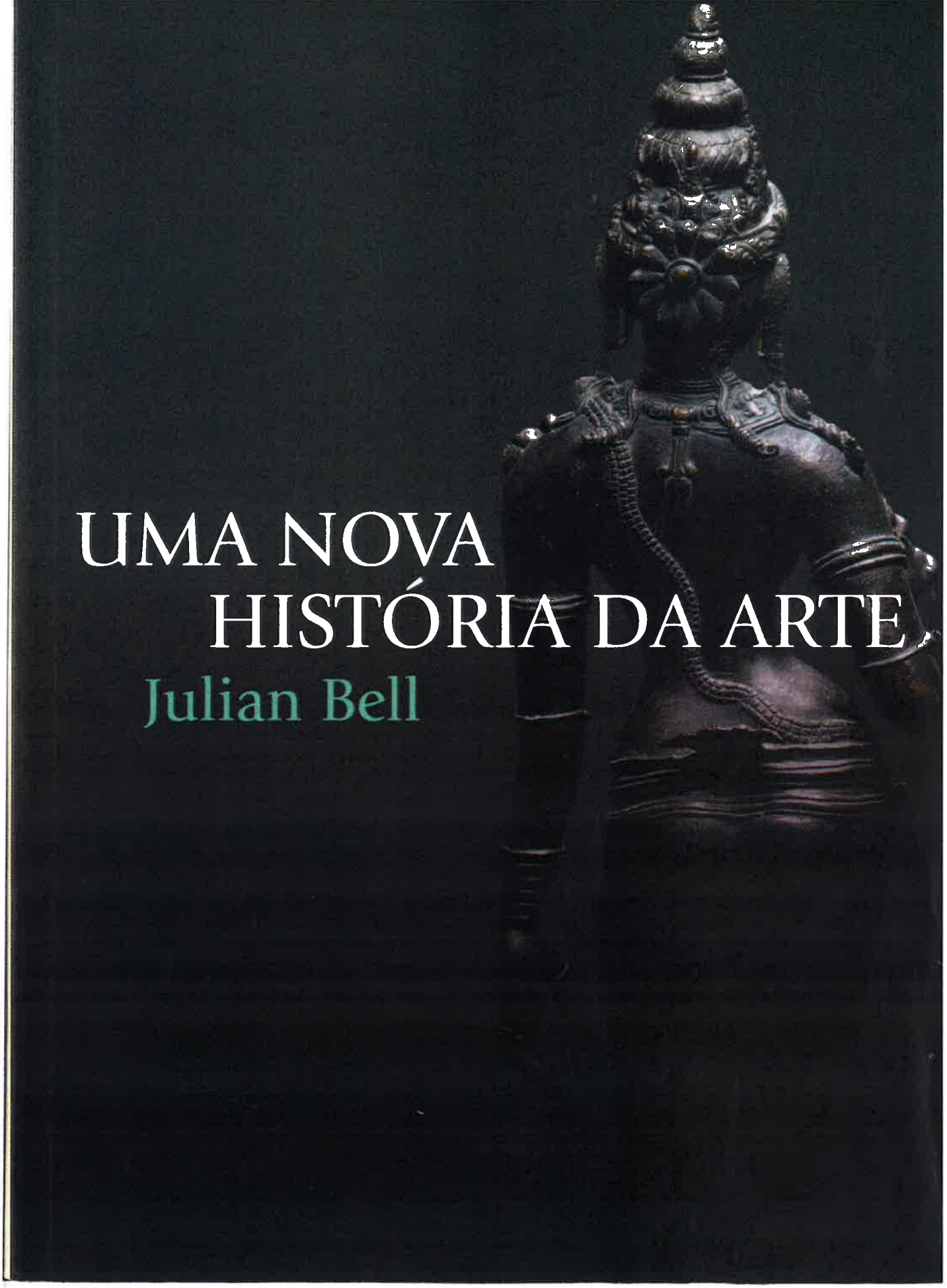


UMA NOVA HISTÓRIA DA ARTE

Julian Bell

Uma nova história da arte

Julian Bell

Tradução: Roger Maioli
Revisão da tradução: Silvana Vieira

com 372 ilustrações, 267 em cores

wmf martinsfontes
SÃO PAULO 2008

PREFÁCIO

Os seres humanos contam histórias e fabricam objetos que fascinam os olhos. Por vezes suas histórias dizem respeito a esses objetos. Esse tipo de narrativa, a que se chama história da arte, é habitualmente motivado pelo desejo de uma pessoa de imaginar como seria viver numa outra época e de refletir sobre o que outras mãos fizeram. Além disso, os historiadores da arte por vezes tentam explicar por que os objetos são feitos de diferentes maneiras, segundo a época e o lugar. É isso o que este livro pretende fazer.

Narrativas desse tipo, contudo, encerram um inconveniente intrínseco. A *obra* de arte procura cativar sua atenção e mantê-la fixa; a *história* da arte a impele para a frente, descerrando uma estrada pelos recantos da imaginação. Numa visão geral da história da arte, tal como a que vem a seguir, a tensão pode ser aguda. A todo momento ouvinte e narrador serão tentados pelo desejo de se deter um pouco mais e olhar por mais tempo.

Por que, então, insistir nesse plano? Vivemos sob um bombardeio de imagens. Ruas e telas pelo mundo afora exibem uma confusão de fragmentos diversos e dissociados de informação visual. Nossos olhos captam uma miscelânea de citações artísticas – o Japão oitocentista, a França do século XIII, a Roma quinhentista, a Austrália aborígine – e, no mínimo, seria bom conhecermos o vocabulário necessário: de onde veio o quê. Mais do que isso, seria bom desvendar sua gramática. Como essas imagens se relacionam umas com as outras? Como se enraízam na experiência alheia? Será que temos algo em comum com seus criadores?

Perguntas como essas geram histórias mais do que certezas científicas. A história a seguir foi contada por alguém na Inglaterra do início do século XXI, tentando abarcar milênios de produção de objetos pelos seis continentes, na esperança de oferecer uma base para que os leitores em seguida possam construir suas próprias histórias. Esta narrativa pretende ser uma introdução geral a objetos e temas da história da arte global, mais do que um conjunto de conclusões a seu respeito. Não está tão preocupada em definir ou redefinir o que se pode chamar de arte quanto em descrever a variedade de conteúdos que hoje se admite nela. O objetivo é antes o alcance do que a profundidade, mais a abertura do que o rigor.

O *método* deste livro, porém, pode ser considerado bastante estreito. Traçarei minha narrativa em torno de objetos que me parecem surtir bom efeito quando reproduzidos na página. A arte não consiste, de modo algum, em imagens compactas e fáceis de emoldurar, mas é essa a impressão que o leitor muitas vezes terá aqui. Nisso tenho de admitir um viés pessoal. Empreendo essa tarefa depois de

passar a maior parte de minha vida profissional como pintor. Assim sendo, estou habituado a pôr-me de pé numa sala diante de um objeto particular que, espero, terá uma vida e um discurso próprios. É mais ou menos assim que encaro as imagens aqui reproduzidas. O tipo de arte de que trata este livro, portanto, é menos aquele que nos circunda – ambientes, edifícios, decoração, utensílios, indumentária, adornos – do que aquele que de algum modo nos *confronta*, de pinturas a estatuetas a monumentos. A imobilidade de imagens isoladas imporá uma outra limitação à discussão. Não falarei muito do que se move diante dos olhos ou do que os mantém em movimento, o que implica marginalizar não apenas as representações teatrais sobre carros alegóricos e os vídeos, mas também as muitas e fascinantes interações históricas entre as imagens e a escrita.

Ao escrever esta narrativa, observei três regras mais ou menos definidas. Primeiro, se de fato não houver nenhuma forma de mostrar alguma coisa, é melhor silenciar a respeito dela. Escolher cerca de trezentas e cinqüenta obras para introduzir a história da arte mundial em toda a sua amplitude equivale a andar numa traiçoeira corda bamba. Muitos ficarão desconcertados com o que ficou sem menção; muitos outros ficarão entediados se eu mencionar nomes demais sem lhes conferir um rosto. Nos casos em que se mostrou absolutamente necessário citar alguma figura ou fenômeno importante impossível de ilustrar, optei pela política do "parece meio assim". Em outros casos, julguei melhor ignorar o que não posso apresentar de verdade.

Segundo, manter as coisas numa seqüência cronológica. Essa diretiva para facilitar a leitura nem sempre se mostrou *estritamente* possível, já que a discussão transita de um país para outro, mas espero que, até onde vigore, ela produza uma percepção esclarecedora tanto dos contrastes entre região e região como das afinidades interculturais.

O título que escolhi, *Uma nova história da arte*, indica a terceira de minhas premissas de trabalho. Vejo a história da arte como uma moldura em que a história do mundo, em toda a sua amplitude, se reflete para nós – mais que como uma janela abrindo-se para um reino estético independente. Parto da hipótese de que os registros da mudança artística se relacionam de algum modo com os registros das mudanças sociais, tecnológicas, políticas e religiosas, por mais invertidos ou reconfigurados que sejam os reflexos.

Os espelhos só funcionam quando recebem luz, qualquer que seja ela, e todavia podem nos mostrar as coisas de maneiras novas. O título também indica aquilo em que quero crer – que as obras de arte podem revelar realidades que de outro modo passariam despercebidas, que podem agir como molduras da verdade. É o modo como esses objetos são feitos, contudo, mais que sua aparência final, que prevalecerá nesta história. Se me interesso pela história da arte é sobretudo porque ela parece me aproximar de certas coisas extraordinárias e das pessoas que as fizeram. Espero ser capaz de comunicar parte desse interesse e prazer.

1

HORIZONTE

Animal e humano

Antes de 31.000 AEC

Imagine que você está segurando um pedaço de pedra na mão esquerda. Uma das pontas repousa em sua palma, a outra paira acima do solo. Com a mão direita, você meneia outra pedra para atingir de viés a ponta solta, golpeando-a firme e ritmadamente. À medida que as lascas de pedras se desprendem, sua machadinha ganha forma. O nódulo irregular que você havia apanhado do chão torna-se algo com uma ponta cortante e regular, com peso distribuído. O treinamento que você obteve observando os mais velhos lhe diz como o objeto precisa ser, mesmo que você não consiga expressar esse conhecimento em palavras.

Todavia, a primeira pedra que você apanhou esta manhã foge ao modelo daquelas com que lidara antes. Ela já apresenta, em pequena escala, o tipo de equilíbrio que seus golpes conferirão ao conjunto: uma de suas faces é marcada por uma concha fossilizada. Você marca a posição da concha com o indicador esquerdo e desbasta uma ponta da outra face, de modo que as lascas, ao saírem, deixem intocado esse traço especial. Ao fim do trabalho, uma simetria maior reproduz a simetria menor da concha, com as pontas e curvas dispostas em direções contrárias. O objeto que possui essas qualidades é singular [2]: ele tem um certo poder de atração sobre os olhos.

1 Pintura rupestre de arqueiros caçando cervos, Cavalls, Espanha, 5.000-2.000 AEC.

2 Esta machadinha de pedra, encontrada em West Tofts, Norfolk, Inglaterra, tem pelo menos cem mil anos, mas algumas estimativas lhe atribuem mais que o dobro dessa idade.

Você será humano? É discutível. Essa machadinha foi deixada na Inglaterra há pelo menos cem mil anos. O *Homo sapiens*, nossa espécie, evoluiu na África há vinte ou trinta mil anos, e ainda demoraria para vagar por essas regiões ao norte. Um "hominídeo" ou símio humanóide intimamente aparentado, o *Homo erectus*, teria sido o responsável. Todavia, a maior parte do que ocorre na arte estava ocorrendo ali. O lascador de pedra fazia aquilo bem, usando o melhor de suas habilidades. Os cortes na pedra produziram arestas, linhas claras, onde não havia nenhuma antes. Criaram relações definidas entre a esquerda e a direita, o topo e a base, a parte de trás e a da frente. Em tudo isso ele seguia um precedente animal – e as leis da física. Quando uma outra espécie fabrica coisas – ninhos de pássaro, teias de aranha, diques de castor –, a ordem não é opcional, mas inerente a seu propósito. Sem ela, essas coisas não fariam o que devem fazer. Olhos, cérebro e membros, eles próprios tendo evoluído sob restrições físicas, se unem para produzir o que funciona, o que tem *forma*, o que portanto parece bom.

Mais do que isso, a forma como essa pedra foi trabalhada sugere que quem a fez viu nela algo especial, algo único. Mas essa "experiência estética", como poderíamos chamá-la, não escapa tampouco aos limites do comportamento animal. As pe-

gas não morreriam de fome sem jóias; ao roubá-las, elas devem estar atentas a algum tipo de encanto visual. Um caso mais espetacular é o dos pássaros-caramanchão melanésios, que recolhem conchas e seixos brilhantes e arranjam seus caramanchões como galerias espaçosas e organizadas. Qualquer que seja a motivação biológica por trás de tais ações, ela revela que a atração pelo estranho, o brilhante e o formoso é uma possibilidade comum a muitos sistemas visuais.

O que afasta a machadinha do interesse dos biólogos não é seu senso de forma ou seu encanto visual, e sim o treinamento que a precedeu. O comportamento dos animais é transmitido sobretudo geneticamente, por herança. Quando o comportamento, por outro lado, é transmitido pelo aprendizado, os pesquisadores o consideram não como uma questão de biologia, mas de *cultura*. A cultura em questão aqui, a de lascar pedras, vinha se desenvolvendo lentamente entre os hominídeos por mais de dois milhões de anos antes de surgir esse exemplar. Ela seria posteriormente refinada até produzir lâminas quase perfeitas demais para serem usadas como instrumentos de corte, durante o restante do período paleolítico – a "Idade da Pedra Lascada", que se encerrou por volta de 10.000 AEC. Mas talvez essa prática, a despeito dos propósitos a que tenha servido, não corresponda inteiramente ao que hoje entendemos por arte. Considere, em vez dela, algo no mínimo tão antigo como a machadinha – se bem que muito menos elegante – e que possivelmente atende às expectativas que passamos a ter.

Esse pequeno fragmento de rocha vulcânica conhecida como tufo [3] foi encontrado por arqueólogos em Berekhat Ram, um sítio em Israel ocupado por hominídeos em algum momento entre 280.000 e 250.000 AEC. Sem saber ao certo o que estavam procurando, os pesquisadores mandaram analisar sua estrutura molecular ao microscópio. O padrão dos cristais incrustados no tufo confirmou que uma formação rochosa natural semelhante a uma cabeça e um torso fora marcada com sulcos adicionais, aparentemente para enfatizar um pescoço e as dobras de braços postos de encontro a um busto de mulher. Para realizar esse trabalho – se é que se trata realmente de uma forma bastante remota de entalhe figurativo –, seria necessário que o autor tivesse na mente uma imagem clara de algum dos corpos vivos que ele conhecia. Seria necessário transferir essa imagem, com a ajuda de alguma ferramenta, para o corpo de uma pedra. Além disso, ele precisaria de algum incentivo para fazer esta extraordinária asserção: "Que *isto* se torne *aquilo*."

Esses fatores não são observados no comportamento de nenhum animal anterior. Um novo fator – não a forma, nem o encanto visual – precisa ser admitido. Precisamos reconhecer que um produto como este tem um pé no invisível. Seu autor tinha uma mente. Num espaço invisível, objetos vistos e sentidos no mundo exterior foram organizados em categorias, como "mulher" ou "homem", que podem ser aplicadas a outras classes de objetos, como pedras. Tais categorias comportam significados e valores que estimulam os indivíduos a certos tipos de comportamento. Notavelmente, a tornar visível aquilo que aponta para a existência de pensamentos invisíveis: ou seja, símbolos.

O simbolismo visual, nesse sentido amplo, será a principal preocupação deste livro. Ele será um longo diálogo entre o que os olhos podem ver e o que a mente pre-

3 Pedra tufo sulcada, modificada há mais de 250 mil anos, do sítio de Berekhat Ram, Israel. Um número crescente de objetos dessa natureza – pedras ou ossos com forma deliberadamente alterada – está vindo à luz, à medida que os arqueólogos ampliam seu conhecimento do período paleolítico inferior (ou seja, mais antigo). Seu estatuto permanece controverso. Neste caso, é certo que a pedra foi intencionalmente sulcada; não é certo, porém, que a intenção fosse produzir a imagem de uma mulher. De qualquer modo, esse tipo de atividade certamente sugere que nossos ancestrais distantes estavam desenvolvendo o hábito de olhar para os objetos e buscar significados neles.

cisa inferir. Mas exatamente por que e como o simbolismo surgiu, e exatamente quando convergiu com um senso de ordem e encanto visual para criar a arte como a conhecemos, são questões que permanecem em aberto. É perfeitamente possível que os indícios oferecidos pela natureza – como a concha na pedra ou a protuberância do tufo – tenham contribuído para o processo. De maneira mais geral, parece persuasiva a idéia de que o pensamento abstrato e suas expressões aural e visual (a língua e a arte) tenham surgido juntamente com a religião (ou seja, o direcionamento do comportamento para o invisível) numa evolução única e interdependente.

Uma hipótese atraente. Poderá ser provada? Aqui e ali no registro da Idade da Pedra "Inferior" – enterrado mais ao fundo –, encontramos entalhes regulares em ossos e pedras que aparentemente registram vários tipos de processo de pensamento. Mas qualquer investigação precisa estreitar o foco nas atividades do *Homo sapiens* – ou seja, de pessoas como nós. O *Homo sapiens* foi uma espécie que floresceu inicialmente na África, por volta de 130.000 AEC, mas dali se difundiu pela Eurásia para suplantar todas as demais formas de hominídeos no decorrer dos cem mil anos seguintes. No sítio de seus acampamentos mais remotos, blocos de ocre vermelho formam um lixo tentador. Um deles, deixado na Caverna de Blombos, na África meridional, por volta de 75.000 AEC, foi marcado com um diagrama entrecruzado. Se nossos ancestrais estavam desenhando padrões dentro da rocha pigmentada, é certo supor que também a usavam para criar padrões nas superfícies à sua volta? A pergunta nos obriga a confrontar o limite fundamental da história da arte. A maior parte do que as pessoas produzem para contemplar dura pouco mais do que as palavras que proferem. Ao longo do tempo, a absoluta maioria da atividade visual humana se concentrou provavelmente na pele ou nos cabelos humanos – ou envolveu fibras e peliça biodegradáveis, ou formas conferidas à madeira inflamável ou à argila crua, ou marcas feitas na areia. A maior parte retorna às cinzas e ao pó. Nós contemplamos sobretudo o vazio.

O registro artístico dos primeiros cem mil anos dessa espécie permanece profundamente nebuloso. Por volta de 30.000 AEC, o *Homo sapiens* já se havia espalhado por toda a Europa e a Ásia (se bem que não pelas Américas) e estabelecido presença na Austrália, continente que deve ter sido alcançado com barcos. Na Austrália, símbolos simples mas intrigantes na face das rochas, como semicírculos, remontam provavelmente a datas como essa. Uma tradição de arte rupestre figurativa cresceu gradualmente a partir dessa base no seio de uma população que perdeu contato com os continentes ao norte. Mas o que ocorreu do outro lado do mundo é que cativou a imaginação moderna: pois de repente, e de um único golpe, vemo-nos face a face com tudo o que esperamos encontrar quando falamos de "arte".

À luz de tochas

Europa Ocidental, 31.000-10.000 AEC

Essa estatueta da caverna de Hohlenstein-Stadel, no sul da Alemanha, é do tamanho de um antebraço e foi entalhada em marfim de mamute [4]. Ela se posta como

4 Escultura em marfim de um teriantropo (fera humana) de Hohlenstein-Stadel, Alemanha, *c.* 31.000 AEC.

um ser humano com cabeça de leão. É então que a figuração, como a conhecemos, parece surgir: em algum momento por volta de 31.000 AEC. Tão antigos quanto essa figura de leão são provavelmente a escultura em jade de uma dançarina esguia encontrada em Galgenberg, na Áustria, e uns poucos cavalos, bisões e pássaros do tamanho de um punho descobertos em cavernas alemãs próximas. Elas exibem a mesma graciosidade e a mesma segurança do trabalho artesanal. Nessa safra de artefatos, o senso de forma e a delicadeza que os seres humanos haviam conferido ao fabrico de machados voltaram-se a um novo fim, o de representar corpos. Os padrões de produção básicos da escultura haviam surgido – simetria, senso de proporção, o espaçamento regular nos sulcos ao longo dos braços, o polimento fino na modelação da cabeça. Além disso, em Hohlenstein-Stadel isso tudo está claramente a serviço da imaginação. Esse "teriantropo", ou fera humana, deve ter extraído seu significado não simplesmente da natureza observável, mas da sobrenaturalidade do mito.

O surgimento abrupto de entalhes como este nos registros europeus levou os teóricos a levantarem a hipótese de uma "explosão criativa" – fenômeno que, a partir de então, teria dado origem aos fundamentos da cultura mundial. Os vestígios de acampamentos cada vez mais organizados para o que era ainda uma existência nômade são também mencionados como prova de que uma significativa transformação mental se processou no *Homo sapiens* durante os dez mil anos que se seguiram a 40.000 AEC. Tudo isso é uma caracterização, não uma explicação dos eventos. Seu foco é sobretudo a Europa, e sua dinâmica continua sendo tema de especulação e debate. Qualquer relato do que ocorreu precisa claramente admitir desenvolvimentos independentes na Austrália, se não mesmo em outros lugares. Teremos sem dúvida de mudar a seqüência dos eventos se descobrirmos mais sobre o que levou à sofisticação do material encontrado nas cavernas alemãs e austríacas.

Por ora, porém, a "figura" com que nos defrontamos – o corpo vivo reimaginado, o primeiro objeto a ser identificado no Ocidente com o termo "arte" – não traz nenhuma pista sobre o modo como se originou. Os achados dos milênios pré-históricos da Europa alimentaram um longo debate entre os modernos teóricos da arte européia*. Até que ponto a arte tem origem na idéia das pessoas – no que tencionam, inventam, imaginam e desenham – e naquilo que elas apreendem da "natureza" – no que vêem à sua volta, como os corpos? Nem é preciso dizer que não há uma resposta conclusiva. Mas a maior das redescobertas pré-históricas pareceu proporcionar combustível aos proponentes do "naturalismo" quando veio a público no início do século XX. Em 1879 uma menina de sete anos, María de Sautola, seguindo seu pai numa caça ao tesouro pela caverna espanhola de Altamira, voltou por acaso seu olhar em direção ao teto iluminado pela tocha do pai, enquanto este escavava o solo em busca de riquezas enterradas. *"Mira, papá, bueyes!"* O grito de reconhecimento da menina – veja, papai, bois – foi gradualmente reproduzido, e muitas vezes com relutância, pelas autoridades céticas, conforme foi ficando claro que essas

* A questão de como a arte se originou já havia sido levantada na década de 1460 por Leon Battista Alberti em seu ensaio *Sobre a escultura* (ver Capítulo 5).

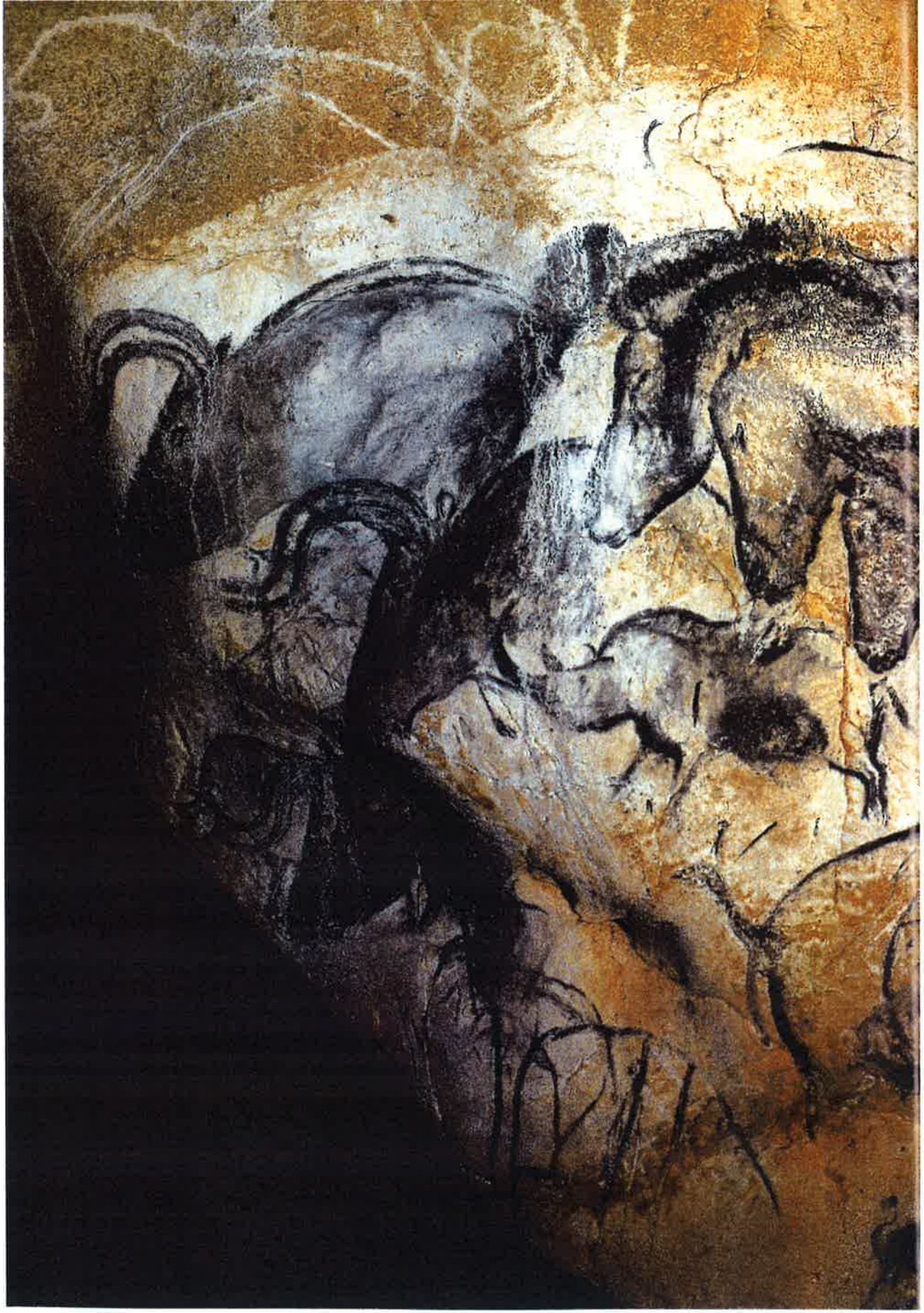
visões flutuantes e há muito ocultas de animais empurravam as origens da pintura para muito além do alcance dos registros escritos. Enquanto os artistas do século XX criavam respostas pioneiras à modernidade, a descoberta de novos complexos subterrâneos no norte da Espanha e no sul da França fomentou uma revolução no que até então se conhecia sobre o passado da arte. Essa revolução ainda prossegue. Acredita-se que cavernas como a de Altamira e a de Lascaux (o mais famoso sítio paleolítico da França) tenham sido pintadas a partir de 17.000 AEC. Mas a análise com radiocarbono dos murais encontrados em outra caverna francesa, descoberta apenas em 1994, acrescentou outros dez mil anos de pré-história à tradição pictórica. Ela parece agora ser quase tão antiga quanto a prática de esculpir figuras.

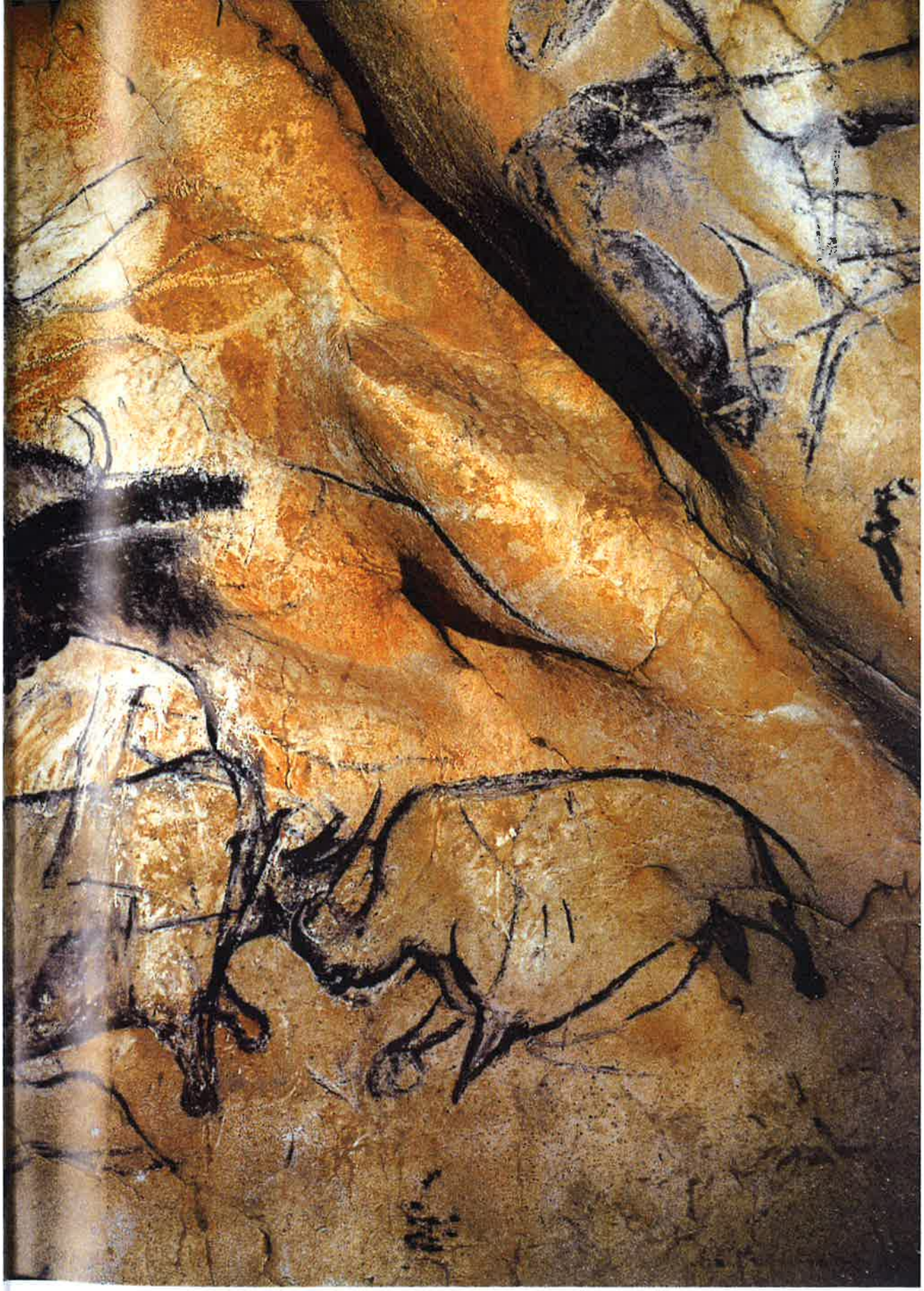
Através dessa vertiginosa distância de 30 mil anos, difícil até de conceber, a firmeza da arte de Chauvet [5, 6] salta aos olhos com o poder de cativar a imaginação – não obstante o fato de que a maioria de nós só pode ter acesso a ela por meio de fotos e simulações, como aliás acontece com todos os grandes murais em cavernas. Como esses pintores *viam*, como tateavam o caminho para a energia dos animais! Ao visitar Lascaux em 1940, Picasso observou: "Não aprendemos nada." Os expedientes gráficos, como o uso que se faz da espessura cambiante da linha para sugerir a arremetida do corpo de um rinoceronte, acendem imediatamente a imaginação moderna. O sombreamento sugere a modelagem dos corpos, como se esses estilistas, a exemplo de outros na Grécia clássica ou na Itália do século XIII, estivessem imitando a aparência de entalhes em relevo. Pode-se encontrar até mesmo um indício de perspectiva nas curvas e na sobreposição de cabeças e membros.

A pintura encontrada nas cavernas européias parece ter buscado, desde seus primórdios, efeitos altamente naturalistas. Mas isso não explica por que as pessoas se recolhiam da luz do sol em passagens frias, escuras e perigosas para praticá-la – com freqüência retornando milênio após milênio ao mesmo local. Tudo indica que se tratava de um ritual com diversos participantes: as mãos impressas ou estampadas na superfície de muitas rochas, por meio de pigmentos soprados com a boca, revelam a presença também de crianças. Em muitas paredes, o desenho dos animais não parece um ato de criação de imagens visíveis, mas um gesto de intervenção de pessoas que retornaram para acrescentar mais um traço a um sítio que se tornara significativo pelas marcas deixadas anteriormente, o que pode explicar por que alguns deles se tornaram um emaranhado ilegível de rabiscos sobrepostos. Entretanto, no caso do teto das câmaras maiores em Altamira e Lascaux, vemos as imagens habituais de cavalos, bisões e cervos distribuídas em formações mais ou menos ordenadas. Esses tetos são tão altos que os artistas que trabalharam neles devem ter ficado em pé sobre andaimes. Iluminadas por lanternas e tochas, essas pinturas devem ter oferecido um espetáculo bruxuleante e inatingível para quem quer que erguesse os olhos para elas – um equivalente paleolítico de nossas experiências hodiernas com a tela de cinema ou o trem-fantasma dos parques de diversão.

Como esses últimos, a caverna era uma zona à parte das condições do dia-a-dia. Aqueles que a adentravam viviam sobretudo caçando, e por conseguinte deslocando-

5, 6 (verso) Pinturas de rinocerontes e cavalos na caverna de Chauvet, no sul da França, *c.* 28.000 AEC. As mais antigas pinturas conhecidas revelam uma linguagem gráfica confiante e até mesmo sofisticada. Os desenhos em carvão de cabeças sobrepostas de cavalos e bisões são característicos de uma tradição que persistiu na Europa ocidental por cerca de 18 mil anos. A cena de dois rinocerontes lutando é menos comum – na arte rupestre, as figuras só raramente interagem. Os rinocerontes se extinguiram na Europa por volta de 10.000 AEC, provavelmente em resultado da caça pelo homem.





se, seguindo os animais em suas migrações. As maiores cavernas encontram-se principalmente em vales que se estendem ao longo das rotas migratórias, para os quais as pessoas talvez convergissem de tempos em tempos. Alguns indivíduos provavelmente indicavam o caminho. Em outras palavras, a Idade da Pedra Lascada tinha seus especialistas em arte, se não mesmo artistas em tempo integral. Afinal de contas, quem quer que tenha esculpido em Hohlenstein-Stadel possuía uma aptidão individual diferenciada. Mais adiante, no período entre 15.000 e 12.000 AEC, quem quer que tenha concebido a invenção escultural deixada no sítio francês de La Madeleine [7] deve ter sido estimulado – e, esperamos, recompensado – por um público capaz de reconhecer um feito grandioso. O bisão que se curva para lamber insetos de seu dorso foi criado a partir dos limites espaciais de um segmento de galhada de rena, como se os lançasse contra eles próprios. É uma espécie de resposta espirituosa e paradoxal aos limites impostos pela natureza, que ganha vulto na estética do paleolítico. Para dar um exemplo contrário, na caverna de Niaux, uma depressão escura entre as rochas, traçada pela geologia com o formato de uma cabeça de cervo, foi coroada com galhadas desenhadas com carvão. A perspicácia e a execução refinada poderiam lhe conferir valor comercial. La Madeleine foi um grande centro de artefatos de pedra e osso durante o paleolítico "superior" (ou seja, mais recente), e os caçadores visitantes carregavam esses produtos para locais longínquos. Próximo ao fim da era, um outro centro, Mas d'Azil, manteve uma produção de ornamentos para lanças engenhosos e até mesmo divertidos – como um cervo expelindo uma imensa massa fecal, com dois passarinhos pousados nela, debicando-a.

Mas voltando à pergunta: por que os especialistas levavam sua arte para dentro das cavernas? As respostas variam de acordo com a moda intelectual, e algumas já foram descartadas. Julgava-se antes que se tratasse de um "ritual de caça", mas demonstrou-se depois que os animais que os caçadores desenhavam não eram os mes-

7 Fragmento de galhada entalhado para representar um bisão lambendo o dorso, *c.* 14.000 AEC, de La Madeleine, Dordogne, França. Esse pequeno objeto – com 10 centímetros de comprimento, fácil de segurar na mão – provavelmente servia como lançador, um dispositivo para dar maior impulso ao projétil do caçador. Era uma obra de arte a ser exibida na companhia de outros caçadores: podemos concebê-la até mesmo como um acessório de alto nível da moda paleolítica. A gravura extremamente refinada que ele exibe é vista em muitos fragmentos de ossos dessa era, alguns dos quais incluem retratos de pequenas figuras humanas.

mos que eles comiam. Uma linha de pesquisa mais recente pode ter algo a dizer sobre os rituais que as cavernas outrora testemunharam. Suas paredes, como outras superfícies rochosas pintadas no paleolítico, apresentam muitas vezes padrões isolados de pontos, grades, ziguezagues e espirais. Eles se assemelham a formas que o sistema visual do cérebro envia, fazendo-as dançar diante dos olhos, quando alguém está em transe à força de jejum ou de drogas. Esfaimar a visão exterior, portanto, provavelmente fazia parte do intuito que as pessoas tinham quando se despediam da luz do sol. A escuridão estimula o sonho. Ante o bruxulear da tocha, formas vivas ganhariam vulto, e tanto fazia se provinham da mente ou da rocha. A imaginação *era* a natureza, e vice-versa. A arte figurativa provavelmente surgiu antes de as pessoas entrarem nas cavernas da Europa, e, quando se retiraram delas, à medida que o mundo se aquecia, por volta de 10.000 AEC, os murais – e, com efeito, a própria tradição figurativa local – desapareceram na prática, assinalando o fim da era paleolítica. Mas eles parecem encapsular, como nenhuma outra coisa, as possibilidades fundamentais da figuração.

Sentimentos imprecisos

América, Austrália, África, sudoeste da Ásia, a partir de 10.000 AEC

Quero desenvolver um pouco mais uma dessas possibilidades. A arte visual era capaz de proporcionar uma experiência espiritual primária, tanto ao observador como ao autor. Quer ou não a figura do leão tenha adquirido sentido a partir de uma história, sua chegada real ao mundo deu ao mito um *rosto*. O invisível saltou para a visibilidade. A vida das pessoas conseqüentemente mudaria de forma para acomodar a nova presença.

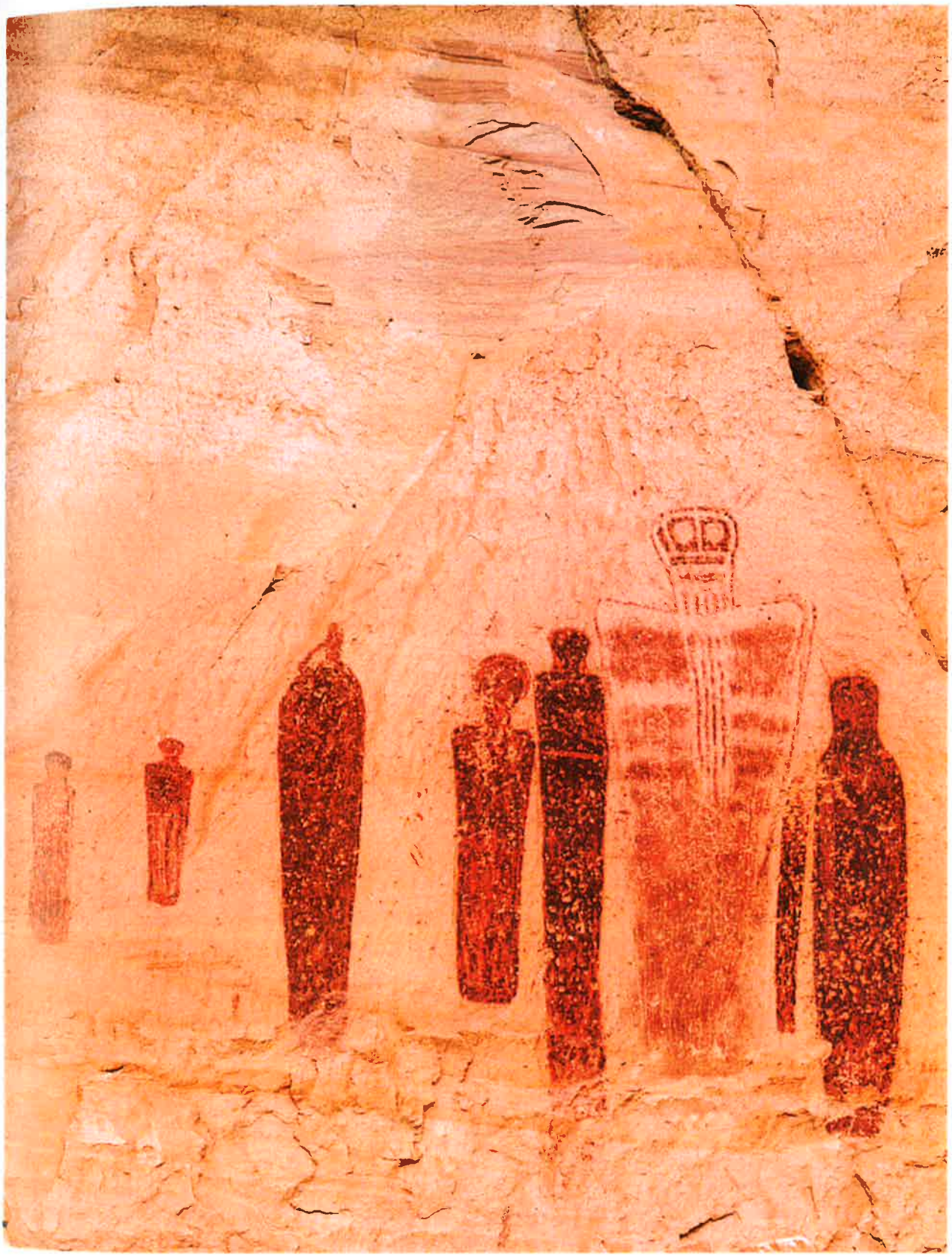
Permita-me dar a essas asserções abstratas um rosto próprio. "O Espírito Santo" [8] é o nome que os americanos modernos deram a uma imagem encontrada no paredão de pedra acima da longa curvatura do Horseshoe Canyon, em Utah. O local, hoje extremamente árido, não deve ter sido hospitaleiro nem mesmo quando os povos caçadores estiveram pintando ali, na esteira do aquecimento global pós-paleolítico – num período desconhecido entre 7.000 e 2.000 AEC. Como Altamira ou Lascaux, o Canyon teria sido um local de assombro, uma zona à parte. Como elas, ele apresenta uma progressão dramática, com uma longa galeria de figuras similares, em tamanho acima do real, conduzindo a esse grupo. As diferenças, contudo, são muitas, a mais óbvia sendo o fato de que ali a presença humanóide assume o lugar do elenco quase exclusivamente animalesco das cavernas européias. A concisão com que esses americanos primitivos os representaram parece prenunciar o instinto para o compacto e a disposição em bloco que domina grande parte da arte antiga subseqüente no Novo Mundo. Contudo, de maneira ainda mais notável, esses símbolos lacônicos foram reunidos ali, por um número desconhecido de mãos, num arranjo pictórico de extraordinária sugestividade espacial e carga imaginativa.

A nomenclatura moderna parece acertada: essa pintura antiga me assombra. Tenho certeza de que essa presença aterradora mudou a percepção que as pessoas tinham de seu mundo. Como parte dos muitos processos desencadeados à medida que as sociedades se diversificavam, a partir de 10.000 AEC, é possível que tais imagens tenham começado a criar novos espaços espirituais – e por conseguinte físicos e, por fim, arquitetônicos – a seu redor, mediante o impacto que causavam nos observadores. Acho que a partir desse ponto, ao longo de todo o período que a arqueologia americana chamou de "arcaico" e a européia de "mesolítico", precisamos ter em mente essa relação entre o que pode e o que não pode ser visto.

Minha hipótese geral é a seguinte. A arte antiga gira em torno de forças e princípios invisíveis que fazem o mundo ser tal como é, mas que são ao mesmo tempo pessoas. Em outras palavras, gira em torno do que chamaríamos de "deuses". Mais que isso, ela se dirige a essas pessoas: procura, por meio da criação de imagens, conferir-lhes uma localização e uma forma corpórea (amiúde um animal). Ao fabricar imagens, os praticantes de tal arte também podem esperar tocar essas forças, ou alcançar sua proteção. Ninguém entenderá como funciona o mundo capitalista moderno se perder de vista o princípio do crédito, no qual se baseia o sistema. É improvável que alguém entenda a pré-modernidade sem invocar algum princípio igualmente sem rosto – que podemos chamar de espírito, de religião ou (se estivermos descrevendo o que realmente se encontra além da visão) de divindade.

Note-se que estou recorrendo a uma retórica da crença. Como posso saber se as coisas se deram dessa maneira? Rigorosamente falando, não sei. Os arqueólogos se baseiam em provas materiais e, em princípio, se abstêm desse tipo de discussão. Mas quando surgem questões de significado, eles, como os historiadores da arte, recorrem à antropologia para ouvir o que pessoas no passado recente disseram aos pesquisadores acerca de seus mitos e costumes. Por exemplo, os intérpretes da arte rupestre recorreram aos relatos feitos pelos bosquímanos do sul da África sobre suas próprias práticas de pintura rupestre, que se extinguiu no século XIX com a invasão de seus territórios por fazendeiros europeus e bantos. É um elo sedutor. Não sabemos quão antiga é a tradição artística dos bosquímanos, mas, como no caso dos caçadores e coletores que pintavam as cavernas, eles eram liricamente naturalistas em seus retratos do elande, o animal central de sua mitologia. Seus testemunhos sustentam a idéia de que tal arte girava em torno de transes e visões, embora seja precipitado saltar para a conclusão de que há uma conexão intrínseca entre o universo mental em que uma sociedade opera e os estilos artísticos que adota. Os caçadores-coletores americanos não pintavam de maneira naturalista. Tampouco o faziam os aborígines australianos, que foram o tema de uma investigação antropológica clássica conduzida por Baldwin Spencer e Frank Gillen na virada do século XX. As fotografias tiradas por Spencer e Gillen das cerimônias realizadas pelos caçadores-coletores [9] evocam uma linguagem visual a tal ponto codificada que beira a abstração. Mesmo assim, elas talvez nos ajudem a ter uma idéia geral do papel desempenhado pela cultura antes de a escrita ou a arquitetura entrarem em cena.

8 "O Espírito Santo", pintura rupestre no Horseshoe Canyon, Utah, antes de 2.000 AEC. O que os arqueólogos sabem até agora sobre os povos que ocuparam o sudoeste dos Estados Unidos durante o período "arcaico" (*c.* 8.000-1.000 AEC) provém em grande parte de obras como esta. Os caçadores também deixaram estatuetas de argila em estilo semelhante. Nesse caso, é provável que as diferentes figuras tenham sido pintadas em épocas diversas, possivelmente ao longo de milênios. Todavia, contrastando com a arte rupestre européia, em que as pinturas posteriores eram muitas vezes sobrepostas descuidadamente às mais antigas, os artistas que fizeram acréscimos à composição original desse painel evidenciavam um espírito de respeito por seus predecessores.



9 Esta fotografia, tirada por Baldwin Spencer e Frank Gillen para seu estudo da cultura aborígine em 1904, *The Northern Tribes of Central Australia* [As tribos setentrionais da Austrália central], mostra um ritual de pintura na areia entre os warramungas da Austrália Central.

Pode-se replicar que há razões para não acreditar nesse pressuposto. A sociedade aborígine pode ter seguido uma trajetória de desenvolvimento diferente da de outras civilizações, mas isso não equivale a dizer que ela permaneceu estática: os arqueólogos demonstraram o contrário. E, passado um século, as pessoas com tino histórico suspeitarão que a foto pode ter sido composta com vistas a alguma fantasia européia de antiguidade "primitiva" – para não mencionar o olhar desconfiado que um dos participantes está dirigindo ao fotógrafo. Spencer escreveu que ele e Gillen podiam fotografar os warramungas porque eram tratados como iniciados, mas nem por isso deixaram de caracterizar seus anfitriões como "selvagens nus e ululantes". Estes também, por seu turno – como a maioria de nós ao falar com estranhos –, podem ter tido algo a oferecer mas também algo a ocultar. A antropologia é negociação, não quantificação.

Não obstante, ali estavam umas dezenove pessoas evidentemente reais concentradas no clímax de um ritual de oito dias, que para elas era claramente importante. À medida que seus elmos ornados de plumas eram removidos, os homens ajoelhados deixavam de representar coletivamente o papel de Wollunqua, a "serpente do arco-íris" cujo corpo estava figurado no solo. Ali, uma listra feita em carvão serpenteava em meio a um campo de pontos brancos de argila, mergulhando, entre círculos que representavam árvores, num redemoinho central. As andanças prévias dessa serpente gigante haviam amarrado simbolicamente todos os aspectos da região ao redor. O mito mapeava a paisagem. Mas por que ele exigia esse investimento intensivo de tempo e energia? Spencer e Gillen basearam seu trabalho de campo nas racionalizações do mito propostas por antropólogos como James Frazer, mas as cerimônias em questão, "as mais impressionantes de todas que testemunhamos", os fizeram hesitar. "Não é fácil expressar em palavras o que é *na realidade um sentimento bastante vago* entre os nativos."*

A história da arte se alimenta de "sentimentos bastante vagos", como o assombro e o deleite estético. Ela não precisa racionalizá-los: só precisa proporcionar molduras para eles. Com base nessa fotografia, eu extrapolaria vários elementos que podem ter estruturado a arte pré-histórica. No centro, a serpente mergulha em seu

* Baldwin Spencer e F. J. Gillen, *The Northern Tribes of Central Australia* (Londres, 1904), pp. xiv, 247, 248 (itálico meu).

redemoinho e desaparece: sempre haveria algum ponto *além* da visão. Mas a imagem indicando onde fica esse ponto proporciona um foco para as atividades das pessoas e sua percepção do ambiente. Ou, mais exatamente neste caso, para as atividades dos homens adultos. As mulheres podiam ter suas cerimônias exclusivas à parte, mas os jovens tinham de ficar de fora. E assim posições de precedência e subordinação, internas e externas, ou (num ambiente mais montanhoso) mais altas e mais baixas, se organizariam em torno de centros de significação. Na periferia desses centros, o significado se difundiria na tecelagem de roupas e no fabrico de utensílios, mediante padrões e emblemas repetidos e codificados como os que os iniciados dos warramungas estão usando.

Isso *não* significa dizer que toda a arte pré-histórica tem necessariamente vocação religiosa. A periferia tinha claramente seus próprios encantos. A arte rupestre deixada na cordilheira de Tassili, no Saara argelino, inclui imagens de significação ritualística, mas denota um interesse abundante no aqui e agora [**10**]. As pessoas pintaram ali durante praticamente o mesmo período em que viveram os artistas de Utah, talvez entre 8.000 e 2.000 AEC, e também como eles passaram a utilizar a superfície da rocha para sugerir o espaço tridimensional, e até mesmo a paisagem. Como a pintura revela, o modo de vida ali, no que era uma terra verde e bem provida de água, se voltara para a criação de gado. Cenas sociais como essa – não apenas mulheres conversando fora do acampamento, mas danças e grandes batalhas – foram uma no-

10 Pintura rupestre de pastores e gado em Sefar, montanhas de Tassili, na Argélia, *c.* 5.000 AEC. A domesticação do gado inaugurou um estilo de vida que ainda persiste por toda a savana – pastos com árvores dispersas que se estendem da costa ocidental à oriental da África. Essas remotas e líricas representações dos pastores de gado, à vontade num ambiente aberto, tornam-se tanto mais pungentes por sua localização – no meio do que é hoje o maior e mais árido deserto do mundo. Outras superfícies rochosas no Saara mostram danças e caçadas, elefantes e girafas. As areias ainda continuam avançando rumo ao sul.

11, 12 Coluna com entalhe em relevo mostrando cinco pássaros, construída em Göbekli Tepe, Turquia, *c.* 9.600 AEC.

vidade da era mesolítica. Aparecem também desenhadas ou gravadas em sítios na Itália, na Espanha e, acrescentadas a pictografias mais antigas, em Bhimbetka, na Índia. Cortejos lineares e peculiarmente vivazes de figuras apareceram subseqüentemente em muitos sítios ao redor do mundo, incluindo Huashan, na China, e Fossum Tanum, na Suécia.

Esse novo tema provavelmente refletia o crescimento populacional, favorecido pela combinação do clima mais quente com o domínio cada vez mais engenhoso da humanidade sobre o meio ambiente. Durante o paleolítico posterior, os assentamentos se espalharam, particularmente no sudoeste da Ásia. Por volta de 9.600 AEC, alguns habitantes dessa região fizeram avanços radicais em sua vida religiosa, como demonstraram escavações recentes. *Construíram* um centro com essa finalidade, em escala muito mais vultosa que a de quaisquer construções mais antigas que conhecemos. Uma das muitas surpresas nas escavações iniciadas em 1995 em Göbekli Tepe, no sudeste da Turquia, foi o tamanho das pedras utilizadas no templo circular ali erigido naquela época, pesando cada qual até sete toneladas. As técnicas de entalhe em baixo-relevo que vimos na galhada de La Madeleine foram aplicadas a esses pontaletes [**11, 12**]. Os cisnes e garçotas entalhados nessa pedra, como os javalis e raposas de outras, provavelmente eram personagens de uma extinta mitologia tribal – uma forma remota de heráldica, por assim dizer. O certo é que, quando os artistas dispuseram os pássaros entre as linhas ondulantes que universalmente significam água, estavam começando a enfrentar problemas que ainda se impõem aos artistas de hoje. Os edifícios e os objetos feitos para caber neles têm confins regulares. O desenhista precisa decidir o que fazer com o espaço negativo em torno das figuras dispostas dentro desses limites. Como *representar* um ambiente ao redor da figura, se não podemos simplesmente deixar que uma face de rocha aberta e indefinida faça o trabalho imaginativo por nós?

Outra surpresa das escavações em Göbekli Tepe foi que o trabalho de construção *precedeu* a plantação de lavouras de cereais, que se sabe ter começado nessa área. As atividades no sítio podem até mesmo ter ajudado a catalisar a mais antiga transição mundial para a agricultura, um estilo de vida que se espalharia pela Eurásia ocidental durante os milênios seguintes. A rivalidade entre o time da "mente" e o time da "natureza", que perpassa as conversas sobre arte, também perpassa as discussões entre os historiadores. Na medida em que Göbekli Tepe sugere que a agricultura era dependente da religião, os idealistas parecem estar de posse da bola. Os materialistas podem ensaiar um contra-ataque.

Múltiplas escolhas

África Central, Melanésia, Japão, Europa, a partir de 5.000 AEC

Só mais dois desvios breves pela antropologia antes de regressarmos à estrada cronológica. A narrativa central constrangerá nosso senso do possível e deixará pouco

13 Tecido de casca de árvore mbuti, século XX. A arte abstrata é, em certo sentido, uma categoria inventada na Europa no início do século XX (ver Capítulo 11); em outro, é uma possibilidade humana fundamental de imensurável antiguidade. É impossível atualmente ensaiar uma história da pintura mbuti. Os tecidos de casca de árvore são usados para agasalhar bebês após o nascimento e são vestidos em ritos de passagem e danças comemorativas. Pintados pelas mulheres de uma cultura de coletores na qual as pessoas têm muito tempo livre, essas reflexões imprevisíveis sobre linha e espaço têm um estranho parentesco com as garatujas feitas por escriturários ociosos.

espaço para pensarmos em alternativas, como a arte do tecido de casca de árvore dos mbutis [**13**]. Esta *pode* ser uma tradição que remonta ao mesolítico: os mbutis figuram em antigas crônicas egípcias, cuja tradução para o grego dá-lhes o nome de "pigmeus". Mas como eles desde há muito se fixaram nas florestas tropicais da África Central, que mudam e decaem rapidamente, temos pouco conhecimento arqueológico sobre o passado de suas práticas artísticas. Esta consiste em os homens sovarem fibras de cascas de árvore até formar lençóis que as mulheres então pintam – esses lençóis são destinados a dar proteção espiritual a quem os vista. As artistas lançam mão de um repertório comum de unidades lineares básicas, mas a intenção é que cada desenho seja único. A estética de seu trabalho foi relacionada com seus cantos, que também catalisam uma resposta abstrata e sempre variável à vida e à textura espiritual da floresta. Os mais belos tecidos de casca de árvore parecem muito conscientes das repetições e regularidades da natureza, mas sempre com o desejo de evitá-las.

Os mbutis são caçadores-coletores que têm vivido simbioticamente com outros tipos de sociedade pelo menos desde os tempos egípcios. (Já hoje vêm sendo siste-

maticamente massacrados por elas*.) Essa constante coexistência de unidades sociais maiores e menores, de superculturas e subculturas, é outro fator que cumpre ter em mente ao longo da história que se segue. É muito fácil incorrer na retórica desdenhosa e progressista empregada pela civilização ocidental ao falar dos "avanços artísticos" e dos "estilos obsoletos". Mas há outra consideração a ser feita. Não sabemos ao certo qual sexo fazia o quê na pré-história, embora até nessa época seja provável que os papéis sociais fossem atribuídos segundo o sexo da pessoa. Mas na maioria das sociedades com que os mbutis tiveram contato, e com as quais nós também teremos, desde os antigos egípcios até os imperialistas europeus do século XIX, eram os *homens* que controlavam o negócio da confecção de imagens. As histórias sobre outras formas de artefatos podem apresentar um retrato mais equilibrado, mas a verdade é que esta tentativa de "relacionar imagens" não pode pretender celebrar toda a humanidade. Ela ouvirá na maioria dos casos o som de uma única mão a bater palmas.

Minha segunda excursão é pela Nova Irlanda, uma grande ilha ao largo da costa de Papua-Nova Guiné. Até o passado recente, a Melanésia – conjunto de ilhas dispersas ao nordeste da Austrália – foi o reduto de pequenas sociedades cujas economias se concentravam na pesca, na criação de porcos e no cultivo de inhame. As sinuosidades de mar, rio e montanha deixaram as comunidades separadas mas atentas umas às outras, e as resultantes rivalidades políticas parecem ter estimulado o crescimento de culturas intensamente estéticas, dedicadas ao espetáculo competitivo. A geografia semelhante produziu uma história da arte semelhante nas recortadas enseadas da costa pacífica do Canadá, lar dos totens dos haidas e dos kwakiutls – e, em certa medida, também na Grécia antiga, como veremos no Capítulo 3. Em Papua, porcos e inhames foram cultivados e ataviados como objetos de excelência artística. Os povos dali também possuem seus equivalentes do totem, empilhando referências ancestrais e míticas em entalhes colossais, fortemente coloridos e intimidadores.

A principal arena, contudo, para as guerras artísticas na Melanésia, era a pessoa viva. A autotransformação pode muito bem ter sido o principal esteio da cultura visual desde que o primitivo *Homo sapiens* começou a recolher blocos de ocre vermelho. Uma transformação *interna*, em que a mente alucinada deixa a própria carne para entrar no corpo de outros animais, pode ter modelado a imagística paleolítica do teriantropo. Ela também moldou as visões sobrenaturais registradas mais recentemente entre os xamãs, curandeiros espirituais que têm papel crucial em sociedades de pequeno porte, desde a Lapônia e a Sibéria até as Américas. Quando o principal meio de transformação *externa*, a máscara, entrou em cena pela primeira vez, ninguém sabe. Mas na Melanésia, como no Canadá e na África subsaariana (ver Capítulo 11), os fabricantes de máscaras já haviam desenvolvido artes de prodigiosa complexidade na época em que os ocidentais ali chegaram.

* Ver, por exemplo, o relatório de 2004, disponível em www.minorityrights.org.

14 Uma máscara da Nova Irlanda representando um espírito das moitas, século XIX. Até um passado muito recente, os povos da Melanésia mantiveram uma distância cultural tanto das sociedades maiores do sudeste da Ásia como dos caçadores-coletores da Austrália vizinha. A agricultura e a vida em aldeias se desenvolveram na massa de terra principal, a ilha da Nova Guiné, por volta de 7.000 AEC. As tradições artísticas por trás de peças como esta podem ter origens igualmente antigas, como a datação por radiocarbono de descobertas arqueológicas começa a revelar. Durante o século XX, áreas da Melanésia como a Nova Irlanda e o vale do rio Sepik, na Nova Guiné, se tornaram uma verdadeira arca do tesouro para pesquisadores e colecionadores, graças à exaltada extravagância visual de sua arte e à complexidade assustadora dos sistemas de crença envolvidos. Entre os que se sentiram atraídos pela arte dessa região, destacam-se os praticantes do expressionismo alemão e do movimento surrealista.

Num extremo, as máscaras exigiam a modificação de certos materiais com poder espiritual. Isso significava, acima de tudo, crânios – ou de ancestrais reverenciados, ou de rivais massacrados, descarnados, remodelados em argila (por vezes com grande naturalismo), atados cabeça a cabeça em união física. Num outro extremo, as máscaras vinculavam e multiplicavam os temas ao infinito. Essa máscara da Nova Irlanda [**14**] foi feita para algum espírito pessoal ou *alter ego* que vivia na floresta, atrelando um membro masculino da sociedade secreta da aldeia à paisagem ao redor. Na borda mais externa, um peixe salta de um calau que salta de uma cabeça de peixe que é o bico de uma galinha, com mais um calau na orelha... Um delírio de olhos e padrões codificados atrai a vista e a repele. Essa máscara não *quer* ser entendida. Como muitas outras coisas no mundo dos clubes masculinos, aqui e alhures, um sigilo agressivo é a meta. Ela nem se destinava a perdurar. O espírito morreria juntamente com o membro do clube, e a máscara, como os *malanggans* – gigantescos complexos funerários de entalhes da Nova Irlanda –, seria em princípio condenada à fogueira. Isto até os colecionadores europeus criarem um mercado para artigos exóticos e "primitivos".

A máscara foi adquirida no final do século XIX por Otto Finsch, o etnógrafo que submeteu a Nova Irlanda ao regime colonial alemão. A florida fragilidade de seus

15 Vasilhame jomon em estilo de chamas de Niigata, Japão, *c.* 2.500 AEC. Os vasos de Niigata estão entre as mais notáveis demonstrações do que se pode fazer com argila espiralada – a técnica geralmente usada por ceramistas antes do advento da roda do oleiro, que parece ter se originado no antigo Iraque por volta de 3.000 AEC. Em sociedades que não usavam a roda, a olaria era na maioria dos casos deixada a cargo das mulheres (compare com o México antigo, **39**, e com a antiga África, **65**), e por isso talvez faça sentido pensar que a artista aqui foi uma mulher.

juncos e tramas enfatiza aquilo que, em grande parte da arte antiga, só podemos imaginar – a cor, a extravagância, a efêmera *joie de vivre*. Talvez vejamos uma relíquia com as mesmas qualidades nos vasos em "estilo de chamas" de Niigata, no Japão [**15**], que estão entre os objetos artísticos mais espetaculares da pré-história. Esse exemplar, feito por volta de 2.500 AEC, tem 61 centímetros de altura, sendo ligeiramente maior que a máscara. Também ele proclama a exaltada complexidade que o jogo criativo pode gerar. O vasilhame pode ou não ter sido fabricado por alguém que tinha simbolismos em mente: fluxos torcidos e espiralados como esses parecem ter evocado ritmos cósmicos por toda a antiga Eurásia. Pode ou não ter tido propósitos funcionais (a maioria dos "objetos de arte" os tem, em um ou outro nível). Aquilo de que ele está inegavelmente cheio é de sua própria elaboração, de seu deleitado interesse nas possibilidades infinitamente dúcteis da argila espiralada. Ele inaugura a perspectiva da arte pela arte, do esteticismo.

A tradição das cerâmicas pré-históricas do Japão – conhecidas como artigos "jomon" – remonta a 10.000 AEC, o mais longo registro contínuo do mundo. Estatuetas de argila cozida foram encontradas em Dolní Vestonice, um sítio na República Tcheca que data de quinze mil anos antes disso, mas foi só depois de se assentarem que as pessoas começaram a se dedicar realmente à olaria. Nos dias do jomon, o Japão era uma terra de pequenas aldeias que viviam da pesca e da horticultura. Ornar vasilhames com ritmos lineares pintados ou estriados era algo comum também mais a oeste, nas atuais Coréia, China e Europa. Mas foram as oficinas de uma única re-

gião, em torno de Niigata, na costa noroeste, que produziram uma olaria manual desse calibre no espaço de poucas gerações. Talvez um único indivíduo tenha lançado a voga.

Falando de maneira muito genérica, foi a Ásia Oriental que desde então liderou o caminho na produção de cerâmica em todo o globo. Essa é uma arte que acabará marginalizada na história organizada em torno dos conceitos ocidentais da imagem bidimensional – não tanto por ser "funcional", mas porque grande parte de seu encanto fica obscurecida. Não se pode andar ao redor de uma ilustração de livro, nem revirá-la com as mãos; não se pode sentir o peso ou curvatura do objeto, muito menos suas sonoridades: só temos aqui nossos olhos. Mas a argila pode se virar para confrontá-los. A "Dama de Pazardzik" [**16**], que parece encarar-nos mais com seu sexo do que com os olhos, é um exemplo. Aqui, a modelagem e o cozimento atribuem novos sentidos a um tema já antigo. Os exemplares da figura feminina remontam, como mencionei, à "Vênus de Galgenberg", uma esbelta e jovem dançarina contemporânea do teriantropo de Hohlenstein. De um período cerca de oito mil anos depois, por volta de 23.000 AEC, data uma safra dispersa de Vênus muito di-

16 A "Dama de Pazardzik", cerâmica, *c.* 4.500 AEC.

ferentes, encontradas em locais que se estendem da Ucrânia à França – estatuetas quase sem rosto, com grandes seios, barrigas e ancas projetando-se e intumescendo qual frutas maduras. Mais tardiamente ainda, quando o cultivo de terras se difundiu de sua base no sudoeste da Ásia, os ícones do feminino assumiram uma nova autoridade. A "Dama" entronada é inequivocamente um artigo de adoração. É argila sensual e moldável, mas, com sua cabeça oblíqua e apagada, é implacavelmente firme. Ao longo de seu púbis talhado a fundo, o mesmo "S" recurvo que serpenteia pelo vaso jomon parece simbolizar a transição: ela bem poderia ter estado ao lado de um túmulo. Foi fabricada por volta de 4.500 AEC na Bulgária, quando os Bálcãs eram a região de tecnologia mais sofisticada da Europa. Deusas semelhantes foram encontradas da Turquia à Moldávia e em Malta, o que sugere uma mitologia comum em vários aspectos. Pouquíssimas figuras masculinas marcam o registro pré-histórico do Ocidente, naquele período ou antes.

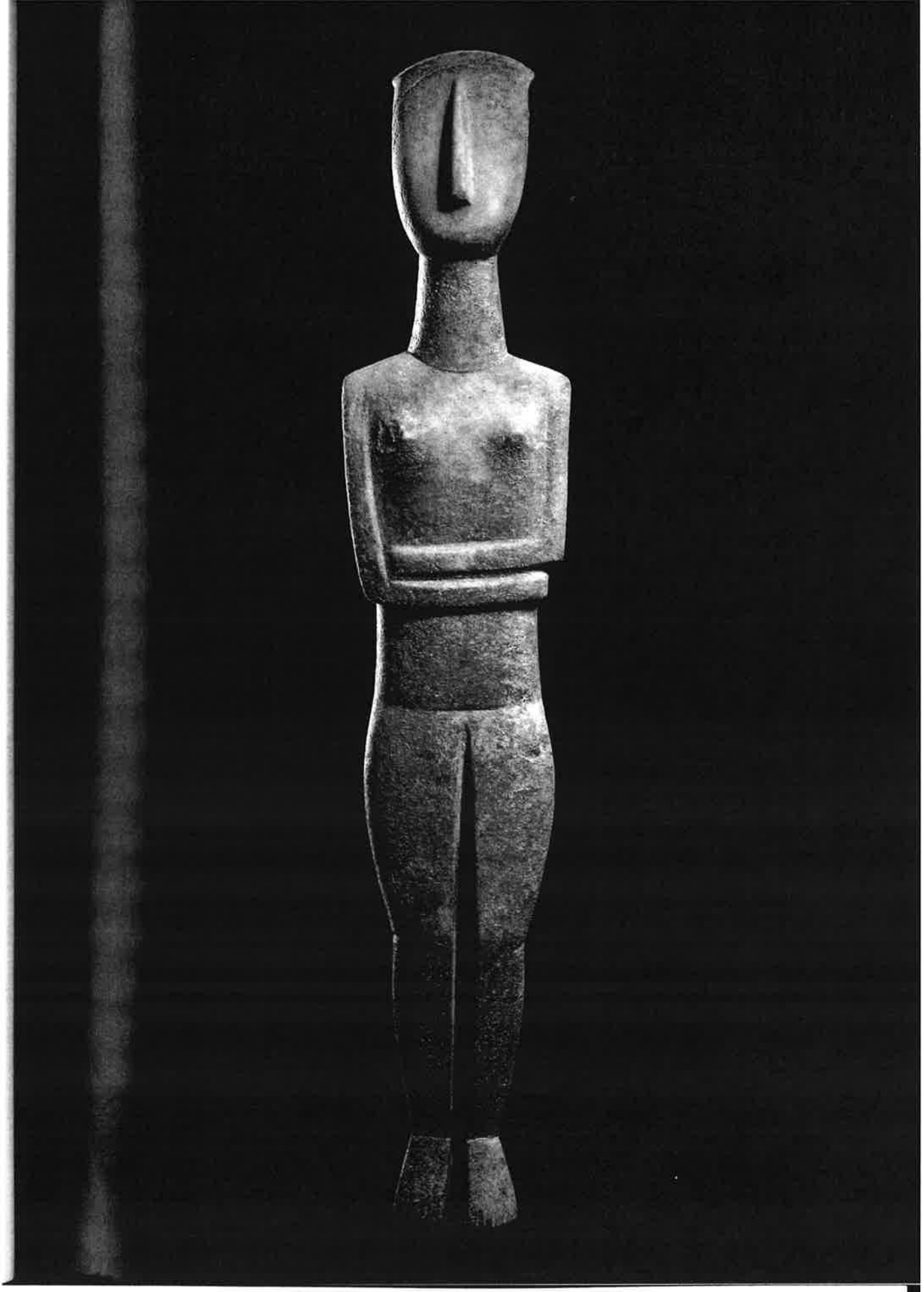
O povo de pescadores e lavradores das ilhas Cícladas, não mais de quinhentos quilômetros ao sul de Pazardzik, mas dois mil anos mais tarde, parece ter produzido arte com crenças similares em mente. Suas estatuetas eram sobretudo femininas e destinavam-se geralmente aos túmulos. Mas buscavam um tipo diferente de firmeza [17]. As ilhas do Egeu central são ricas em mármore, e os artistas cultivaram em relação a essa pedra deslumbrante, de granulação muito fina, uma sensibilidade tão refinada do ponto de vista estético quanto a dos oleiros de jomon, no extremo oposto do globo. As estatuetas parecem preservar a sensação dos longos seixos e matacães que haviam sido originalmente. Foram levemente desbastadas e dotadas de feições corpóreas, e traziam a princípio uma leve pintura, mas, assim como se emprestava à pedra um sentido divino, a divindade, ao que parece, era tratada como pedra. Outra palavra para designar essa estética seria minimalista. Sabemos muito pouco sobre seu contexto numa sociedade ainda pré-letrada, mas tanto a sensibilidade como o mármore em si podem ter proporcionado aos artistas cicládicos artefatos que podiam comerciar, pois seu trabalho foi encontrado em sítios muito distantes. Na época em que floresceram – de 2.800 a 2.300 AEC –, começamos a adentrar o mundo do comércio mediterrâneo e das guerras de estilo. O fenômeno cicládico em si acabou esquecido, mas ele se situa às raias de uma era em que a arte de certas culturas se tornou mais rica, e a de outras, mais pobre.

Sem palavras

Polinésia, Escócia, a partir de 4.000 AEC

Recapitulemos como divergiam as estruturas sociais por trás da arte. Vim traçando meu caminho em torno do surgimento gradual de uma complexidade cada vez maior. Os caçadores-coletores, vivendo em movimento em pequenos bandos, se espalharam através dos continentes a partir de 130.000 AEC, chegando por último à América do Sul. Aqui e ali o hábito de se assentar prevaleceu. Algum tempo depois do aquecimento global ocorrido por volta de 10.000 AEC, vários povos começaram

17 Estatueta cicládica feita pelo "escultor de Kontoleon", *c.* 2.000 AEC.



a criar rebanhos em lugares como o Saara e a plantar legumes em lugares como o Japão. Enquanto isso, no sudoeste da Ásia, não muito depois dessa data, o plantio de lavouras se tornou um meio de vida, espalhando-se dali para a Europa. Ele surgiu independentemente em vários outros lugares bem depois disso.

"Neolíticas" é o termo que os arqueólogos empregam para designar as sociedades que se converteram à agricultura, com o resultado de que as datas em que essa idade "da pedra polida" supostamente teve início variam de lugar para lugar ao longo do mapa. Os arqueólogos costumavam argumentar que o cultivo de lavouras gera um excedente de alimentos que permite que as populações cresçam, o que significa (a) que há mais mãos para construir coisas grandes e (b) que há mais contrastes sociais do que na partilha relativamente igualitária do período paleolítico, com os fortes tendo a chance de coagir os fracos a trabalhar nos projetos. A construção de um templo em grande escala por caçadores-coletores em Göbekli Tepe sugere que pode haver problemas com essa seqüência.

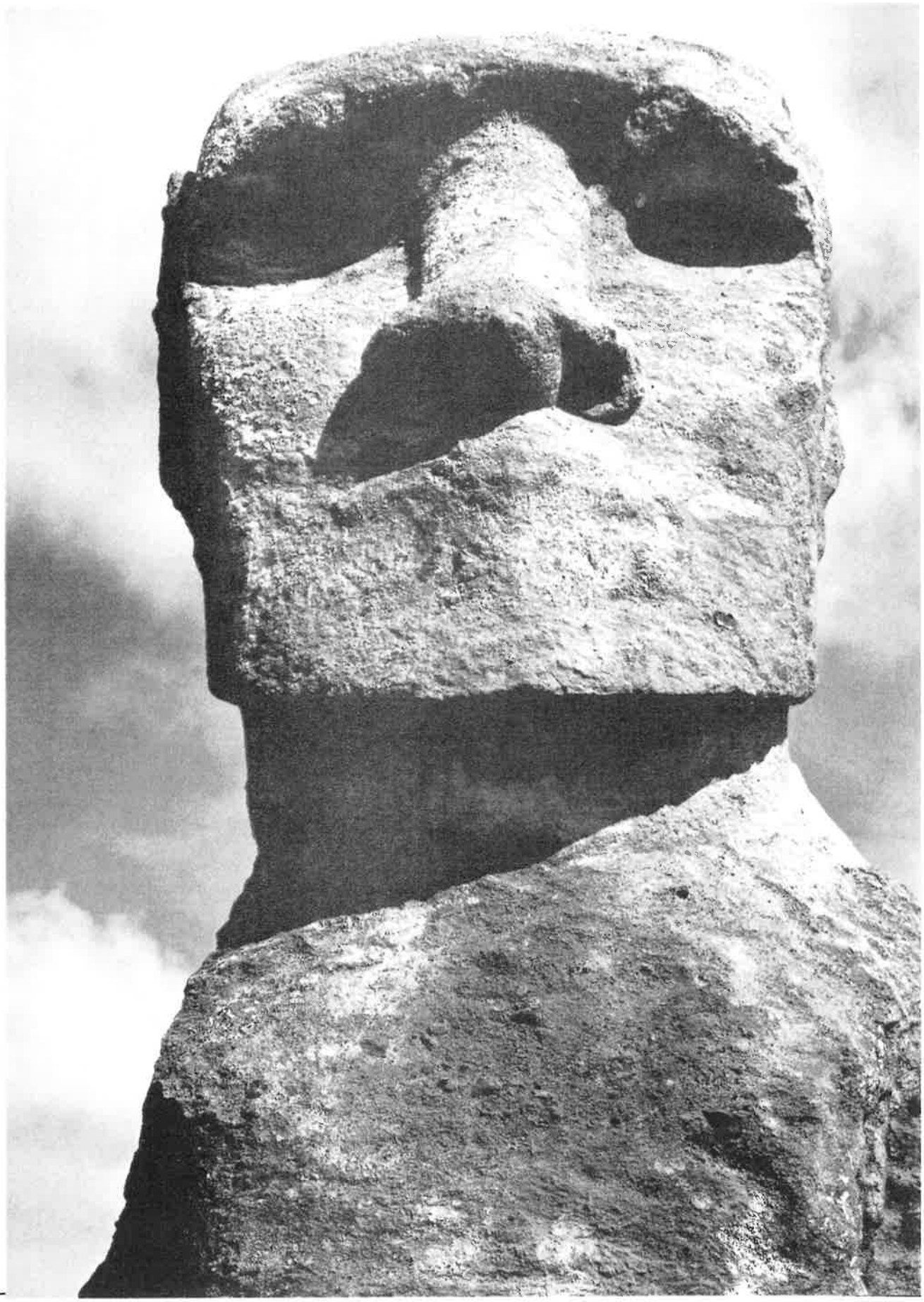
A safra de projetos com pedras gigantes ("megalíticos") que a partir de 4.000 AEC transformou as paisagens pré-históricas, desde a Europa voltada para o Atlântico até o antigo Egito e o Peru, causa outras dores de cabeça à imaginação moderna. É geralmente nesse ponto – até que os registros escritos estabeleçam um firme domínio sobre os eventos e a "história" propriamente dita entre em cena – que os especuladores paracientíficos gostam de recorrer a explicações extraterrestres. Como poderiam a mente e os músculos humanos, por si sós, engendrar tais coisas? O instinto de olhar para os céus pode parecer superficial e infantil, mas é fiel às qualidades espaciais desses monumentos. Não se trata apenas das evidentes orientações astronômicas de Stonehenge na Inglaterra, sítio que se ampliou lentamente ao longo de mil anos a partir de 3.000 AEC, e das pirâmides do Egito, iniciadas quatrocentos anos depois. Caminhar no circuito das pedras eretas em qualquer parte que seja – elas também podem ser encontradas dispersas pela Ásia, pela África e pelas Américas – é tomar ciência do desejo irrefreável de elevar a matéria da terra em direção aos céus imateriais e infinitos. Paralelamente ao culto de imagens e aos mitos que impregnam a paisagem, a relação entre o mundo sólido e o princípio por trás dele recebeu uma nova orientação. Deus agora se situa *acima*.

Esse conceito tem muitas interpretações possíveis. Hipoteticamente, pode ser que deuses do espaço em regresso de Sírio tenham ajudado os habitantes da Ilha de Páscoa a erigir seus megálitos milênios mais tarde, enquanto a Europa se ocupava com suas catedrais. É mais provável, porém, que testemunhemos aí a manifestação final de uma mentalidade humana ora remota, produzida pelo suor concertado e o trabalho em equipe, quase dentro do alcance da memória registrada. O neolítico, como eu já disse, é uma zona de tempo elástica. Os padrões de povoamento humano se difundiram a partir da Melanésia para chegar ao Pacífico oriental e à Nova Zelândia há pouco mais de mil anos, e as tecnologias que os povoadores trouxeram consigo giram em torno da pedra, do osso, da argila, da madeira e da fibra, os meios que produziram tudo de que falamos até aqui. Na Ilha

de Páscoa, a mais isolada massa terrestre no grande oceano, os povos de cerca de 900 EC se puseram a erigir cabeças e torsos cada vez maiores de suas figuras ancestrais, lavrados e entalhados a partir de cinzas vulcânicas macias [18]. Esses *moai* explicitam uma equação que os menires, em outras partes, deixavam mais ou menos implícita. Como a pintura do "Espírito Santo" de Utah demonstra, mesmo a mais simples figura ereta pode ser poderosamente investida de uma autoridade sobrenatural e paternalista.

A escala colossal dos *moai* foi aparentemente estimulada pelo tipo de rivalidade espetacular entre os clãs que temperara as culturas melanésias. O resultado foi infeliz. Em torno de 1600, toda a madeira da ilha havia sido derrubada para rolar os monumentos até o lugar. Em razão disso, a camada superior do solo sofreu rápida erosão, e os habitantes, obrigados a abandonar suas ambições megalíticas, também se viram sem os meios para construir barcos e escapar de sua ecologia cada vez mais precária. A imagística pode ter desencadeado desenvolvimentos que conduziram à civilização. Mas pode ser que em alguns casos ela a tenha levado à ruína.

18 *Moai* (cabeças megalíticas) na Ilha de Páscoa, no Pacífico, 900-1.500 EC. A singularmente remota Ilha de Páscoa, povoada talvez em torno de 300 EC, tornou-se uma rica sociedade hierárquica, com chefes e um sistema de escrita próprio. As estátuas moai parecem ter sido repositórios do *mana* dos chefes, termo usado pelos povos polinésios para designar o poder espiritual. Mediam, geralmente, mais de 4 metros de altura, agrupando-se em plataformas voltadas para a costa da ilha: acabaram ocupando toda a sua circunferência. Em algum momento a maioria delas foi derrubada, mas se isso ocorreu antes ou depois do primeiro contato com os europeus durante o século XVIII é matéria de debate.

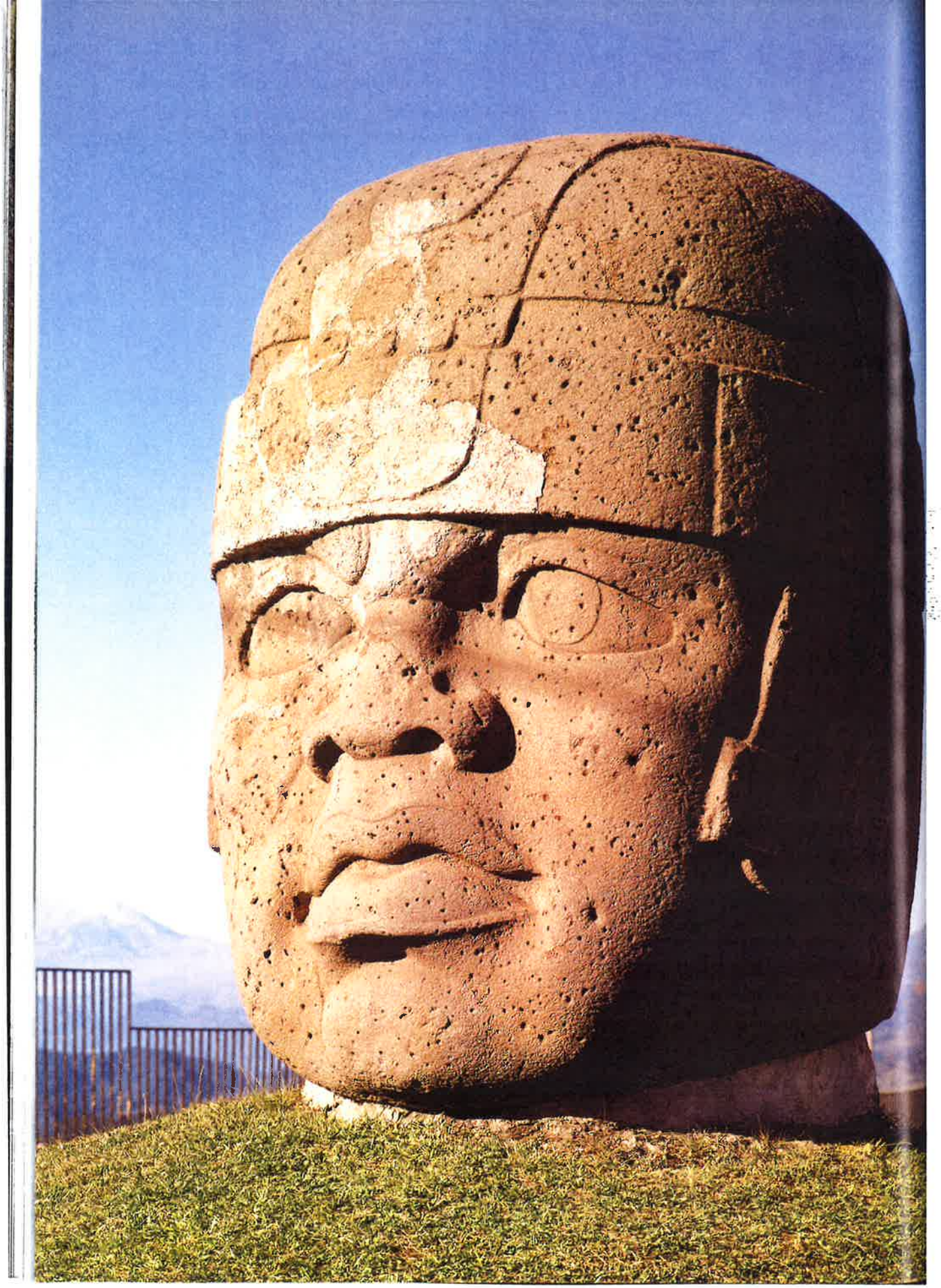


As fotografias da década de 1970 tiradas por Fred Picker registram as ruínas da ilha com reverência e cuidadosa perícia [**19**]. Seria mais "autêntico" ilustrar este texto com um *moai* com os olhos de coral branco reinseridos nas órbitas? Por que não mostrar um deles com o desgaste da rocha removido, em condições de simulada pureza? O que constitui o "autêntico" quando falamos de objetos de um passado remoto? Não há como escapar ao fato de que a arte pré-histórica transmite aos letrados – nós – um prazer involuntário e ligeiramente melancólico ao nos libertar das palavras. Nós literalmente não sabemos o que ela significa. Isso nos permite sonhar e talvez lamentar. Pelas mesmas razões, o ceticismo está sempre à mão. As descobertas dos arqueólogos têm mudado rapidamente o quadro. Talvez aquela figura que você supunha ver no horizonte distante – uma pedra que parecia representar uma mulher, um xamã conduzindo os iniciados caverna adentro – fosse apenas uma mancha em suas lentes.

Toda interpretação tem sua pessoalidade. É claro que um inglês vai começar sua história da arte na Inglaterra! É claro que vai relegar os resquícios da pré-história à Escócia! Esferas de pedra multifacetadas com vários desenhos, todas de um tamanho que se ajusta à mão, foram encontradas em vários sítios por lá. Elas datam de cerca de 3.200 a 2.500 AEC. Esta aqui [**20**], de Towie, em Aberdeenshire, é uma pequena obra-prima de refinada e intrincada perícia manual. As pessoas capazes de captar reflexões antigas sobre o cosmos em caracóis e labirintos encontrarão nela uma profusão de significados. Seus três lóbulos, ademais, remetem às imagens triespiraladas da Irlanda pré-histórica e megalítica, e talvez até mesmo às deusas rotundas e bulbosas da Malta neolítica, onde uma civilização isolada parece ter sofrido o mesmo destino daquela da Ilha de Páscoa há mais de quatro mil anos. Mas qual era afinal a função da esfera de pedra? Seu palpite pode ser tão bom quanto o meu.

19 *Moai* (cabeça megalítica) na Ilha de Páscoa, 900-1.500 EC.

20 Esfera de pedra de Towie, Aberdeenshire, Escócia, *c.* 3.200-2.500 AEC.



2

MOLDANDO A CIVILIZAÇÃO

Pedras vistas sob a névoa

México, Peru, China, Índia, a partir de 3.000 AEC

Estranhas pedras assinalam os albores da civilização nas Américas. A cabeça de basalto vista aqui [21], com quase 3 metros de altura, é uma dentre dez descobertas em San Lorenzo, um sítio próximo à costa do Golfo do México, onde a mais antiga cidade desses continentes parece ter sido construída. O assim chamado "Lanzón" (ou "lança") [22], um pilar de granito com mais de 4 metros de altura representando uma divindade risonha dotada de presas e cabelos de serpentes (aqui vista voltada para a direita), situa-se numa junção de corredores dentro de um maciço templo construído em Chavín de Huántar, nos Andes peruanos. A cabeça data provavelmente de cerca de 1.000 AEC, enquanto a lança pode ser um ou dois séculos mais jovem. Chamo-as de estranhas em parte porque presumo que essa fosse a reação esperada por seus criadores: eles procuravam alertar e alarmar, ainda que fosse apenas pelo porte das obras. Mas as pedras também são estranhas porque, muito depois de sua redescoberta arqueológica, ainda estamos tentando adivinhar o que mais seus criadores tencionavam. No México, os registros decifráveis só começaram a surgir séculos depois de essas cabeças gigantes dos chamados "olmecas" terem sido derrubadas em algum tumulto não registrado, enquanto no Peru a escrita permaneceu desconhecida até a conquista espanhola de 1.532 EC. Para os arqueólogos, pedras como essas assinalam as primeiras transições indígenas das estruturas sociais de pequeno para as de grande porte – e, com isso, para a "civilização".

O que leva as pessoas a empregar esse termo? Uma cartada de sorte no jogo da história pode ser uma resposta. Se julgarmos meramente pelo formato artístico, as cabeças olmecas e o "Lanzón" não estão muito longe das estátuas de pedra gigantes como os *moai* da Ilha de Páscoa, fenômeno que acabamos de relegar à pré-história. (É improvável, por falar nisso, que qualquer um dos três tenha tido alguma influência sobre os demais.) Talvez nossa categorização das coisas se baseie mais na observação do passado do que naquilo que vemos. Os *moai* foram um beco sem saída histórico, mas San Lorenzo e Chavín parecem ter estabelecido precedentes para culturas vindouras. Podemos ver as sementes da escultura que se desenvolverá mais tarde na América Central – o trabalho dos construtores das cidades maias e astecas – no tenso poder das cabeças olmecas, a um só tempo tão compactas e tão carnudas; nos Andes, nos tempos do império inca e da conquista espanhola, os desenhistas expandiriam a linguagem de sinais compactamente espiralada e quase abstrata vista no "Lanzón". E, assim, lemos as pedras antigas

21 "El Rey", colossal cabeça de basalto de San Lorenzo, México, *c.* 1.000 AEC.

como passos distantes e preliminares rumo à posição em que nos encontramos agora, confinados por bem ou por mal em sociedades altamente complexas. Podemos recuar diante do elemento de terror implícito em tais atos de fundação – o totalitarismo arcaico consubstanciado na massa basáltica, a careta maníaca e rapace do "Lanzón". Será que as pessoas eram *obrigadas* a viver juntas, à força do medo? Mas a civilização é, entre outras coisas, a única posição a partir da qual é possível ter sentimentos ambíguos com respeito à própria civilização.

É relevante para a história da arte definir mais a fundo a civilização? Contentemo-nos, aqui, em usar o termo para descrever o que ocorre quando as sociedades crescem, não importa muito de que maneira. Por exemplo, os remotos monumentos dos Andes – à semelhança dos de Göbekli Tepe [ver **11, 12**] ou dos totens remotamente comparáveis do Pacífico canadense – podem muito bem ter sido construídos por pessoas que viviam sobretudo da caça e da pesca, mais que da lavoura, muitas vezes considerada pelos teóricos como um pré-requisito para a civilização. Passemos das considerações econômicas para as formais e notemos que, na imagem de Chavín, estamos contemplando pela primeira vez nesta narrativa um interior construído. A arquitetura foge ao escopo deste livro, mas daqui em diante os ambientes construídos – muitas vezes já desaparecidos – estarão logo além dos limites da maioria de suas imagens, determinando implicitamente seu significado. Aqui, corredores estreitos restringiam drasticamente os movimentos e a atenção dos freqüentadores dos templos, que provavelmente viajavam no suco de cacto. Com o triplo de sua altura, o monolito talvez catalisasse suas aventuras espirituais, representando a um só tempo a ascensão vertical ao reino do sobrenatural e o poder assombroso que o governava.

Note também que no complexo ritualístico de San Lorenzo começamos a nos deparar com a arte do retrato. As dez cabeças dali, e outras sete em sítios olmecas posteriores, evocam uma autoridade altiva, mas cada uma delas é em certa medida individualizada. O exemplar ilustrado é particularmente sugestivo porque lembra um político bochechudo e aborrecido: teriam os escultores ampliado um modelo de argila feito com base na observação? Esse tipo de naturalismo, sem precedentes no registro mexicano anterior, parece ter recuado à medida que se desenvolveram as séries de retratos de reis: na verdade, é muito difícil teorizar sobre suas idas e vindas. Rostos carnudos reproduzidos em detalhes aparecem ocasionalmente no repertório do artesão de máscaras em todos os tipos de sociedades de pequeno porte, mas é verdade que, até surgirem as grandes sociedades, poucas efígies individuais serão encontradas.

Quero ampliar a discussão do que ocorre quando as sociedades se estendem para a Eurásia – mas para isso terei de recuar dois mil anos. Minha justificativa para essa guinada cronológica é que a passagem para a civilização, onde quer que ocorra, é efetivamente a linha de partida ou o ano zero para a "história" e a "tradição" da região em questão; ademais, expor as coisas nessa ordem reversa aumentará nossa compreensão das diferentes maneiras como a civilização pode ga-

22 "El Lanzón", monolito entalhado dentro do templo de Chavín de Huántar, Peru, *c.* 900 AEC.

23 *Cong* (ou *tsung*) de jade da cultura Liangzhu, c. 3.200-2.200 AEC. Um anel com quatro faces, o *cong* parece literalmente "quadrar o círculo", e é portanto uma forma a que se podem atribuir muitos significados simbólicos. Em outros exemplares, unidades como esta peça em jade são empilhadas de modo que forme um tubo bem alto.

nhar forma. Tais mudanças regionais parecem ter ocorrido pelo menos em sete lugares ao redor do mundo, sem nenhum estímulo externo significativo: México, Peru, China, sul da Ásia, Iraque, Egito e Nigéria. Teria sido uma dor de cabeça muito menor para os historiadores se essas mudanças tivessem decidido começar ao mesmo tempo (terei de deixar a Nigéria para um capítulo posterior), e, com efeito, poderia ter sido uma maldição menor a espreitar a história global subseqüente. Mas este não é o lugar para analisar por que a civilização chegou antes a um lugar do que a outro*, muito menos para deplorar ou celebrar seu advento; minha missão é descrever como ela afetou a arte.

Não há dúvida de que as pessoas estavam enganadas quando especulavam que todas as civilizações haviam se originado de uma única fonte (o pensamento "difusionista"). E todavia, por alguma razão, os objetos de arte de civilizações bastante afastadas entre si parecem muitas vezes *combinar* quando agrupados. É muito improvável que as Américas antigas tenham sido influenciadas pela China antiga, mas esse *cong* [23] da cultura Liangzhu, feito em algum momento entre 3.200 e 2.200 AEC, combina bem com o que estávamos vendo agora mesmo. Tanto os olmecas como os chineses neolíticos compartilhavam a paixão pelo jade, só encontrado em lugares longínquos e difíceis de trabalhar. As distâncias que essa pedra misteriosa tinha de percorrer para chegar às mãos do artesão e o trabalho paciente necessário para talhá-la, gravá-la e poli-la, sugerem, em cada caso, o patronato de uma aristocracia que prosperava graças a um excedente agrícola. Junto à foz do rio Yangtsé, os empregados dessa aristocracia se especializaram em formas precisamente equilibradas e distribuídas, e, ainda mais do que os artistas de Chavín, no entrelaçamento múltiplo e subdividido de faces abstratas.

* *Guns, Germs and Steel* [Armas, germes e aço], de Jared Diamond, é um relato fascinante das razões ecológicas que explicam por que as sociedades se desenvolveram desigualmente pelo mundo, e traça algumas conseqüências históricas desse fato.

O que é um *cong*? Não sabemos ao certo. É o nome moderno dado a certo tipo de cilindro oco e ereto depositado no túmulo de um nobre. Talvez fosse feito de jade para que pudesse desempenhar alguma função com mais eficácia do que seria possível a um tubo feito de argila ou fibra – já que, em toda parte, a tradução em materiais preciosos das formas de objetos feitos com materiais baratos é um marco da arte de elite. Suas quatro faces mascaradas, iguais entre si, contemplam o mundo nas quatro direções, que são de importância central para as doutrinas chinesas conhecidas posteriormente como *feng shui*. É possível que o que quer que transitasse de baixo para cima através dessas passagens ocas fosse sempre invisível por natureza. Pode-se supor que a mais frutífera maneira de conectar o leste asiático às Américas seja por meio de um substrato comum de práticas espirituais que cruzaram o estreito de Bering juntamente com os primeiros migrantes humanos. O xamã, indivíduo que navega pelos mundos sobrenaturais, está presente em ambos os lados da ponte de terra atualmente submersa. Isso, contudo, seria retroceder *muito* no tempo – dez mil anos ou mais.

Procurar identidades e afinidades culturais tão profundas é tão tentador quanto remontar todas as civilizações ao Egito ou ao Iraque, e é também uma linha de pensamento que poderia facilmente emaranhar-se com o racismo. O nevoeiro que envolve os alicerces da civilização é decerto um bom lugar para tais especulações. Ele despede fragmentos como o torso de jaspe do tamanho de um dedo [24] encontrado durante uma escavação em Harappa, no Paquistão. O que o criador desse pequeno corpo generosamente relaxado estava pensando? Saltando de um quadrante da Ásia para outro, poderíamos ler também nesse artefato um interesse pelo invisível; mas aqui essa qualidade foi traduzida na experiência de *alento* que permeia o corpo, inchando-o, aliviando-o e revitalizando-o por dentro.

Os arqueólogos geralmente não gostam desse torso. Ele é bom demais. Há no máximo meia dúzia de peças com elementos que se aproximam desse fino artesanato no registro da "civilização do Indo" – a fase de construção de cidades que deu origem a Harappa e muitos outros sítios no sul da Ásia entre 2.600 e 1.900 AEC. Muitos especialistas prefeririam que o torso tivesse de algum modo provindo de algum estrato mais recente da arte indiana. Todavia, outras imagens do Indo sugerem que o que seria posteriormente chamado de *prana yoga* – disciplinas do "alento" ou do "espírito" (as raízes dessas palavras significam a mesma coisa) – já era então praticado nessa região. E, se não podemos explicar o repentino aparecimento do naturalismo refinado na caverna de Chauvet e em San Lorenzo, por que seríamos obrigados a explicá-lo aqui?

Em conjunto, contudo, as ruínas das cidades do Indo levantam-se como objeção à maioria dos pressupostos sobre como seria a "civilização". Elas não mostram quase nenhum indício da presença de uma elite: não há palácios ou templos, nem monolitos ou monumentos, nem hierarquias de imagens, e pouco que exija mais habilidade artesanal que contas de cornalina e de ágata. O que se escava são sobretudo humildes estatuetas de terracota, moldadas para servir de brinquedos

24 Torso masculino em jaspe vermelho, encontrado em Harappa, *c.* 2.200 AEC. Dos muitos sítios escavados da civilização do Indo, que se estendia através do Paquistão e do norte da Índia, um número muito pequeno de objetos se destaca pelo artesanato de alto nível. A maioria são selos: um mostra uma divindade com cabeça de búfalo sentada no que hoje chamaríamos de posição de lótus. Esta aqui é uma de duas minúsculas estatuetas de pedra da grande cidade de Harappa, ambas sem cabeça e sem os membros. Não se sabe o que, exatamente, se costumava fixar nos encaixes.

ou objetos mágicos, coisas que em outras partes teriam sido ignoradas como produtos de alguma subcultura. Gregory Possehl, uma autoridade no fenômeno do Indo (que, aliás, defende a antiguidade do torso de jaspe), sugere que houve ali um "niilismo" deliberado e ideológico: uma experiência deliberada em que as pessoas embarcaram, adotando um modo de vida que envolvia um afastamento maior ou menor em relação à arte elevada e à tradição hierática. Não existe uma forma única de fazer as coisas.

Linhas de base

Iraque, Egito, 3.100-2.200 AEC

Há, entretanto, no registro do Indo, uma grande quantidade de selos usados para estampar transações, o que o vincula a suas parcerias no comércio marítimo, as cidades sumérias do sul do Iraque. Trouxe esta discussão de volta ao que é habitualmente rotulado como "berço da civilização" porque acho que os sumérios estreitaram as idéias dos historiadores sobre o que constituiria uma sociedade de grande porte. Muitos dos conhecidos hábitos mentais do Ocidente derivam em última instância dos sumérios: a contraposição entre reis e sacerdotes (ou seja, entre o político e o espiritual), bem como o conceito de literatura, e talvez até mesmo a semana de sete dias. E assim parece que a Suméria possui a receita mestra, e os outros países, apenas alguns ingredientes dispersos. Efígies de governantes, arquitetura em grande escala, apetrechos ritualísticos em materiais elaborados, o uso cuidadosamente controlado de efeitos naturalistas – a cultura que se desenvolveu a partir de 3.500 AEC, primeiro em Uruk e então em cidades rivais nas planícies fluviais, exibiam tudo isso. Acima de tudo, essa civilização tinha pelos sistemas de registro um interesse de autopreservação. As placas de argila fluvial que recebiam as anotações escritas da propriedade e da renda, e posteriormente do *Gilgamesh*, a primeira epopéia conhecida, também recebiam impressões de cilindros gravados feitos de pedra-sabão e lápis-lazúli, usados como selos de autoridade.

Em outras palavras, com imagens como essa estampa [25] feita a partir de um selo, de cerca de 2.800 AEC, começamos a adentrar o mundo da informação

25 Estampa de selo sumério de homens e animais, *c.* 2.800 AEC. As imagens estampadas em argila tiveram um papel funcional importante nos sistemas de propriedade e burocracia desenvolvidos pelos sumérios. As figuras de seres humanos mantendo animais a distância refletem uma civilização que necessitava de um alto grau de controle e coordenação para sobreviver na frágil ecologia do sul do Iraque. Tecnicamente, o selo é um predecessor das gravuras feitas para produzir múltiplas cópias, e é notável que essa possibilidade só viesse a ser desenvolvida mais de três mil anos depois, inicialmente no leste da Ásia.

reprodutível que agora nos circunda. Com base nesse modelo, a civilização se padroniza. Ela marginaliza a praxe manual e idiossincrática que ainda se pode ver em modalidades aldeãs de produção, como a olaria. Uma vez instituída, ela promove o autoritário, o aperfeiçoado, o alinhado. A imagem aqui é mais codificada que as tiras de selo comparáveis que exibem homens, touros e leões, gravadas em séculos anteriores – e apresenta também uma elegância rítmica maior. Um senso de "estilo", por assim dizer, interveio aqui, refinando a interação entre as figuras e o espaço negativo que vimos em Göbekli Tepe [ver **11, 12**]. Não está claro se existe alguma relação entre as figuras mostradas no selo e as narrativas de *Gilgamesh*, embora umas e outra evoquem o choque de energias entre homens heróicos, aqui humanos, lá divinos. Os animais devem ser reverenciados; os animais devem ser derrotados. Temas de controle e confronto emprestam força ao desenho.

Como outras tantas bonecas personalizadas, centenas de estatuetas quase idênticas foram depositadas no interior de templos sumérios, cada uma com grandes olhos prantivamente fixos num grande quê central que incorporava o poder espiritual. Elas representavam, bastante literalmente, cidadãos que desejavam manter contato visual com uma divindade protetora enquanto cuidavam de seus negócios em outras partes, e que haviam pago por essas apólices de seguro figurativas. Tais fenômenos ressaltam o fato de que uma vasta porção da arte antiga não se destinava primeiramente à visão dos mortais. Grande parte, além disso, seria selada na invisibilidade do túmulo. A maioria dos grandes "ídolos" da Suméria (se assim podemos designar um objeto tido como um deus) desapareceu, mas no Egito, uma terra que não se invadia tão facilmente e na qual esse princípio se aplica ainda mais, o registro arqueológico é mais rico.

A civilização egípcia floresceu alguns séculos depois da suméria, e separadamente, embora talvez tenha emprestado desta a noção de escrita. Se a construção de cidades foi o desenvolvimento decisivo no Iraque, o ponto de partida do reino de três milênios e trinta dinastias dos faraós do Egito foi a unificação da faixa territorial que se estendia desde o delta do Nilo, no Mediterrâneo, até suas correntezas nos planaltos africanos. Essa conjunção da terra foi acompanhada por uma correspondente padronização das imagens. A fluidez e a informalidade da arte dos pastoralistas – recordem-se, por exemplo, as cenas de acampamento pintadas mais a oeste no outrora fértil e hoje desertificado Saara (ver p. 21) – abriram caminho para a clareza e a precisão. A nova civilização estatal pensava em termos de escalões, hierarquias e espaços emoldurados. Tudo isso determinava que as figuras deveriam nivelar-se no mesmo "registro" ou linha de base, assim como no selo sumério. Além disso, suas proporções corpóreas deviam se sujeitar à "geometria". (O termo, que significa "mensuração da terra", deriva dos gregos, mas denota uma idéia que lhes foi transmitida pelos egípcios.) Na época da Quarta Dinastia, já havia se desenvolvido uma abrangente regulamentação das representações, que seria conhecida como "o cânone". Menkaure

26 Menkaure e Khamerernebty, estátua real em diorito, *c.* 2.470 AEC.

e Khamerernebty, um faraó e sua esposa, de cerca de 2.470 AEC*, dão juntos o exemplo dessa ortodoxia da representação [**26**].

Essa estátua, com três quartos da escala natural, foi tirada do templo abaixo da pirâmide de Gizé, que Menkaure construiu para assegurar a devida passagem de sua alma para os céus. Também ela pode ter sido destinada principalmente à atenção celeste, mais do que à propaganda política. Uma aparência "perfeita" – ou seja, regulamentar segundo o cânone – podia servir de receptáculo de reserva caso o corpo físico de seu proprietário sofresse danos. Menkaure (ou Miquerinos) foi neto de Khufu (ou Quéops), o faraó para quem foi erigida a Grande Pirâmide, o mais imponente projeto de construção do mundo. Teria sido difícil imitá-lo, e a opção de Menkaure por uma pirâmide menor ainda que a de seu pai Khafre (ou Quéfren), além da natureza ligeiramente inacabada de sua estátua, podem refletir condições de apuro econômico.

As áreas rusticamente trabalhadas dessa estátua também nos levam a refletir: o que é necessário para fabricar tal objeto? Os arqueólogos reconstruíram a re-

* Manterei as datas deliberadamente imprecisas no restante deste capítulo, para não envolver o leitor num debate infinitamente complexo, que ainda atormenta a arqueologia, sobre como conciliar várias cronologias antigas entre si e com os modernos dados científicos.

27 Seneb e Sentíotes e seu filho e filha, pedra calcária, *c.* 2.300 AEC.

ceita. Extraia um bloco retangular de diorito de uma pedreira no Alto Egito. Trace a giz uma grade com 18 divisões verticais nas faces frontal e laterais. Use-as para controlar o desenho do corpo que se quer representar: os ombros vêm na linha 16, a cintura na 11, os joelhos na 6 etc. Entalhe cada uma das faces do bloco, remova o peso indesejável. Transporte a estátua esboçada por quarenta quilômetros, em carroça, da pedreira até o Nilo, e então por outros mil, em jangada, até as oficinas reais em Gizé. Ali, ferramentas mais finas se incumbirão da tarefa, até o nível da rocha desbastada que vemos entre os membros. Um longo trabalho de areação com quartzito e de polimento com argila fina produziria a superfície impecável desejada. O perfeito funcionamento da peça totalmente acabada seria então assegurado com os hieróglifos que registram os nomes do casal real.

Desse processo de linha de produção, Menkaure e Khamerernebty emergem com passos de uma firmeza positiva e absoluta, capazes ainda de transformar o espaço a sua volta, projetando uma certeza religiosa até mesmo no espaço anômalo de um museu moderno. A "estátua", essa fixação da cultura ocidental, surge aí. Mas para ver realmente a arte egípcia em três dimensões – e também para entender como ela preservou seu domínio sobre a imaginação ocidental desde o fim do século XVIII, atendendo aos anseios por ordem que cresceram com o avanço

da modernidade –, precisamos duplicar e talvez reduplicar nossa visão. Seneb e Sentíotes, com seu filho e filha [27], viveram duas dinastias mais tarde, por volta de 2.300 AEC. Seneb era um anão com grandes responsabilidades na corte. Khamerernebty desliza uma mão correta e comportada em torno da cintura de seu imperioso marido, mas Sentíotes – assim julgo que o escultor sentira – era a fonte primária de poder na sua família. Sua mão no ombro de Seneb o protege enquanto ele se incumbe daquilo que sabe fazer; foi ela quem lhe deu aquelas pernas substitutas que chupam o dedo, com as quais ele poderá trilhar orgulhoso o caminho do futuro. Há ainda um detalhe técnico a considerar quando contemplamos esse desajeitado grupo, com apenas um quinto do tamanho da estátua faraônica. Assim como essa barata pedra calcária, o viajado diorito de grãos finos que agora se impõe a nós foi outrora recoberto de tinta.

Mas é claro que o verdadeiro ponto aqui envolve o sentimento. Nos cinco séculos de paz e segurança que marcaram o "Antigo Império" egípcio (ou seja, de cerca de 2.650 AEC em diante), uma clara luz de significado projeta-se dos deuses, lá em cima, para os faraós, reis divinos, e suas montanhas artificiais, e a partir destes parece difundir-se para tudo e todos sob o sol. As lutas de poder das grandes sociedades emergentes parecem muitas vezes ter ocorrido à custa das mulheres, mas no Egito as mulheres retinham ao menos uma paridade relativa com os homens. É interessante que o México também tinha o hábito egípcio de prestar honras a pessoas com corpos incomuns. Mas nenhuma outra região foi tão longe em criar representações abrangentes e comemorativas dos membros altos, médios e baixos da sociedade, quer fosse um criado retratado ou modelado em madeira num túmulo aristocrático, quer fosse, como aqui, alguém que começa a reivindicar por si mesmo o favor divino. Encontramos até mesmo um artista que menciona o próprio nome nas paredes da tumba de seu senhor (Ptahhotep, em Saqqara) e inclui uma imagem sua em que lhe servem cerveja num barco fluvial. Essa época longínqua oferece o mais atraente retrato que se poderia encontrar para o ideal fantasioso do "conservadorismo compassivo".

Poderia ainda expressar o "verdadeiro ponto" de uma outra maneira. Venho apresentando este relato das civilizações antigas como se pudéssemos pressupor uma descrição imparcial daquilo em que consiste a "arte" ou a "civilização". Mas esse ideal é provavelmente uma outra fantasia. Vamos acabar impregnando qualquer definição com nossos próprios valores.

O glamour do Egito se espalhou internacionalmente há muito tempo. Naram-sin, quarto rei da Acádia – a cidade a jusante do rio que conquistou os sumérios do Iraque durante os anos 2.300 –, soube reconhecer as vantagens de ser faraó. Numa ousada importação de conceitos, ele tentou preencher a brecha que sua sociedade promovera entre sacerdotes e políticos, autodesignando-se rei divino. O registro de sua vitória contra os montanheses do sul do Irã [28, 29] foi igualmente inovador. Numa estela, ou placa comemorativa, um formato conhecido tanto no Egito como no Iraque, o monarca divino, com quase duas vezes o tamanho dos

28, 29 Estela de Naram-sin, rei da Acádia, *c.* 2.250 AEC. O poderoso Naram-sin está subindo as montanhas de Zagros, entre as planícies do Tigre e o planalto do Irã, para derrotar uma tribo chamada lulubi: parte de um plano de conquista universal. O bárbaros vencidos rogam em vão por clemência. O elmo com chifres de Naram-sin (compare com a figura na parte direita do selo sumério: **25**) o caracteriza como divino. Não se sabe se os dois discos solares enfatizam esse conceito – afirmando, talvez, que o sol tem agora um igual –, ou se representam um cometa passando ou outro portento similar.

mortais à sua volta, avança a passos largos a despeito da anatomia, com as pernas e o rosto voltados de lado e os ombros e o peito em pleno frontal. Tudo isso são convenções canônicas conhecidas dos egípcios. Mas todos os "registros", as estáveis pautas horizontais nas quais a arte anterior inscrevera suas figuras, foram encolhidos e repuxados de lado – porque, pela primeira vez na tradição, Naram-sin queria situar a lembrança de seu triunfo numa paisagem mais ou menos coerente. Os ácades falavam uma língua semítica, como os hebreus posteriormente; é possível que o conteúdo da estela tenha sido influenciado pelo gosto, que se percebe em muitas partes da bíblia, por histórias narradas no estilo de testemunhos cuidadosamente específicos. *E subimos a montanha: e deparamos os lulubis em meio à mata. E alguns matamos com flechas: e alguns...* Bem, eu parafraseio, eu especulo. A arte narrativa induz a tais pensamentos. Essa foi uma guinada súbita em seu desenvolvimento regional, que só se repetiria mais de um milênio depois – quando a estela foi parar no Irã, um troféu carregado por invasores das planícies ribeirinhas do Iraque até a cidade de Susa, onde um outro parafraseador rabiscou uma inscrição sobre a montanha cônica de Naram-sin.

Metal, mercadores, *maat*

Ásia Central, China, Grécia, Egito, 2.000-1.350 AEC

O Irã e as terras que se estendem a leste dali até a Índia também presenciaram o crescimento de sociedades mais complexas. O sul do Irã foi na verdade a terra natal de um dos mais influentes fatores nas civilizações da Eurásia: o florescimento da metalurgia. Por muitos milênios as pessoas tinham se sentido atraídas pelo adorável e caloroso brilho do ouro nativo, primeiro, e depois do cobre que surgia quando atiravam ao fogo minérios verde-azulados como a malaquita. No início, os artesãos martelavam essas estranhas substâncias sobretudo para criar artigos de adorno pessoal, e não ferramentas. Mas, com o advento da fundição do metal, descobriram que elas podiam assumir a forma de objetos produzidos previamente em argila e pedra, tal como vasilhames e armas, convertendo-se em algo de inaudito glamour – um símbolo de status para a elite. Era o tipo de metamorfose socialmente vantajosa que também pode ter ocorrido com o trabalho em jade. Esse novo processo de modelagem já estava em evidência por volta de 4.000 AEC nos Bálcãs e no Irã, onde os ferreiros também começaram a empregar a prata.

Um atrativo adicional do metal era que artefatos muito complexos – mesmo formas tão frágeis e fantásticas como a máscara da Nova Irlanda mostrada no capítulo anterior [ver **14**] – podiam ganhar existência duradoura. Os ferreiros sumérios se tornaram hábeis nesse tipo de efeito, utilizando o metal extraído das montanhas iranianas próximas, mas poderíamos procurá-lo igualmente na direção oposta. A lâmina de machado ritualística mostrada aqui [**30**] provém do oeste da Ásia Central, no que é hoje o Turcomenistão, e data de algum período por volta

30 Lâmina de machado com encaixe para o cabo, com um demônio com cabeça de pássaro, um javali e um dragão; prata e ouro, do Turcomenistão, *c.* 2.000 AEC. A civilização desaparecida da qual veio este objeto foi redescoberta durante a década de 1970 pelo pesquisador soviético Victor Sarianidi. Evitando rigorosamente todo romantismo, os arqueólogos a chamaram de "CABM" – ou seja, Complexo Arqueológico Báctria-Margiana, dois nomes de antigas regiões da Ásia Central. Mentes mais especulativas associaram os vestígios de imagens e rituais deixados nos sítios do CABM a referências encontradas nos Vedas, os antigos hinos da Índia, e na religião zoroatrista da Pérsia, também de idade desconhecida.

de 2.000 AEC. Sua prata foi toda fundida numa única peça, exceto pela cauda do dragão e pelos arames que ajudariam a amarrá-la a um cabo de madeira. Deixou-se aberto um anel para que ali fosse inserida uma águia de ouro com duas cabeças, e em outras partes retalhos de folha de ouro fazem destacar uma cor contra a outra, cada um deles lustrado e cinzelado com extremo virtuosismo. É provável que algum líder tenha brandido essa extravagante proclamação de poder; sua cidadela talvez se erguesse acima de terras cultivadas que se esgotaram, ali onde rios que fluíam das montanhas afegãs desapareciam no deserto de Karakum. Os nomes citados também desapareceram. Essa civilização não foi redescoberta senão recentemente.

Com esse objeto, já cruzamos uma grande distância desde a machadinha estetizada com que começamos este livro, numa jornada que parece percorrer os abismos da estranheza. Pode-se supor que era isso que estimulava as pessoas enquanto experimentavam novos materiais, novas formas e tecnologias – em essência, o anseio de se assombrarem. Esse bizarro e estranho mistifório pode então apontar o caminho para os deslumbrantes espetáculos contemporâneos das

31 Um *yu*, vaso ritualístico de bronze da dinastia Shang, *c.* 1.050 AEC. Um rei-sacerdote chinês da dinastia Shang teria carregado esse balde tigrino com incrustações extravagantes durante os banquetes promovidos no templo em honra de seus ancestrais. O balde o acompanharia no túmulo após a morte, e assim ele poderia continuar servindo seus antepassados na outra vida. Um cervo trepa às costas do tigre: por trás, a fera repousa sobre a própria cauda.

imagens digitais e da realidade virtual. Certamente na Ásia Central (como no Peru) a imagística de múltiplos fantasmas a que os artistas antigos gostavam de emprestar músculos era acompanhada por uma cultura de consumo de drogas, já que resquícios de opiatos foram encontrados nos templos da região. Como, exatamente, isso se sobreporia aos sentidos religioso e político que essa imagística tinha no Iraque e no Egito nós não sabemos. Duas cabeças e dois adversários sugerem que o homem-águia encarna a vigilância e o equilíbrio, lidando à sua esquerda com um javali semelhante aos esculpidos muito antes, a oeste, em Göbekli Tepe (ver p. 22).

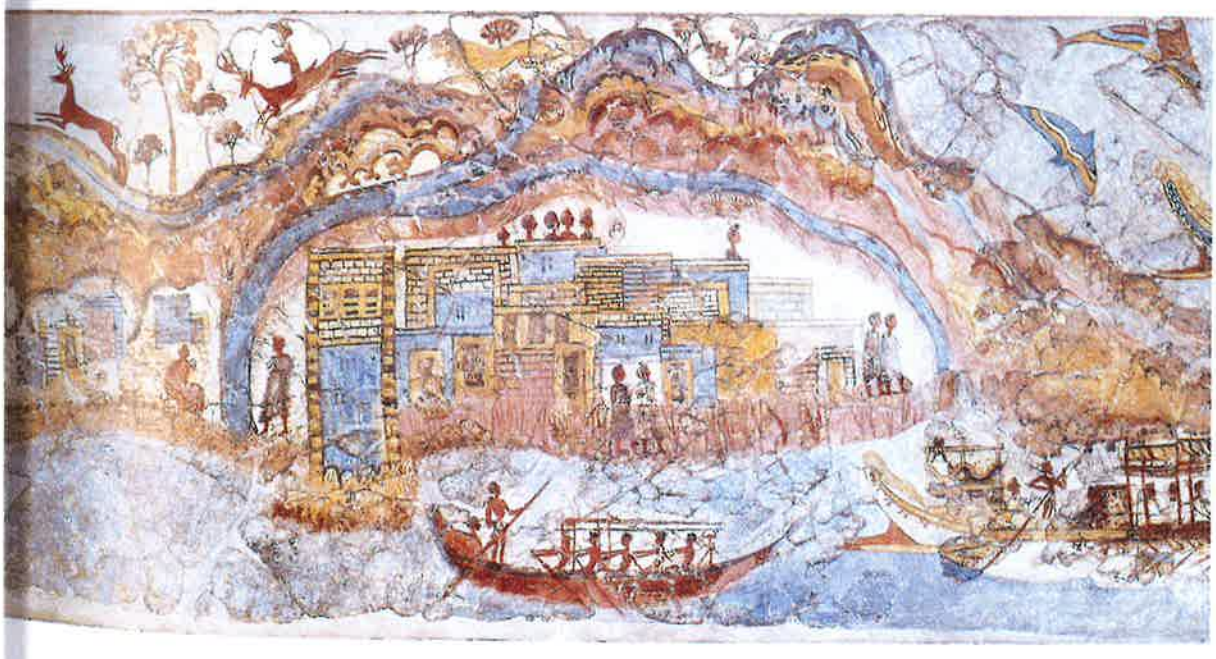
O dragão à sua direita tem um distante primo oriental na fera que cinge os flancos de um artefato ainda mais extravagante vindo de Anyang, na China [31]. Durante a época em questão, contudo, com cinco mil quilômetros de montanhas e desertos inóspitos separando as duas fundições, o único nível em que podemos traçar com confiança a ancestralidade comum dos dragões são os hábitos profundos da imaginação humana. Somente a rota mais indireta, através dos pastos das estepes muito ao norte de ambas as civilizações, ligava as redes de comércio do sudoeste da Ásia ao Huang-he e ao Yangtsé, os grandes vales fluviais chineses que serpenteavam rumo ao leste. Não se sabe ao certo se as técnicas físicas ali praticadas foram transmitidas ao longo dessa rota. A fusão do cobre com o minério de estanho para produzir a liga muito mais robusta chamada bronze parece ter surgido no Irã e no Iraque, por volta de 2.800 AEC, e assumido uma forma bastante diversa na China cerca de um milênio mais tarde. A partir daquela época, em todo caso, o bronze se tornou o material preferido dos governantes dos vários Estados situados no meio e em torno dos vales fluviais. Em Anyang, ao norte, eram os Shangs, posteriormente considerados a dinastia precursora dos imperadores da China unida. Eles governavam por meio da realização de ritos – sem a distinção sacerdote/rei que perturbava o Iraque –, e os objetos para ajudá-los a fazer isso da maneira apropriada constituíram as principais formas de produção artística. Quanto mais subdivisões hierárquicas pudessem ser incorporadas ao vaso, e quanto mais espirais de transformação e dragões de energia selvagem pudessem ser gravados no bronze, mais o vaso e seus usuários seriam fortalecidos. Isso, ao menos, parece evidente. O mesmo vale para a maestria com que tal complexidade visual foi organizada neste *yu* ou balde ritualístico de cerca de 1.050 AEC. Mais difícil de ler é o código de significados míticos do vaso – em particular, a grande face desolada cujos olhos se erguem para a mandíbula do tigre. Ela pode representar o sol sofrendo um eclipse, mas parece também pungentemente humana – em parte temerosa, em parte agarrando-se a um destino implacável. Grandes padrões predominantes de tempo e mudança, amiúde acentuados por presságios especiais, já eram um elemento importante no pensamento chinês. Três ou quatro séculos mais tarde, eles seriam resumidos em forma de livro no oráculo filosófico do *I Ching*.

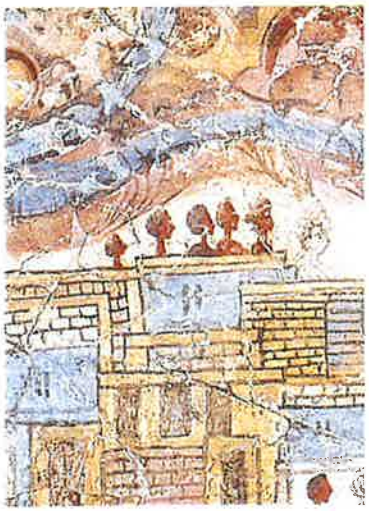
O bronze era excelente não só para rituais, mas, graças a sua dureza, também para cortar coisas e pessoas. Ele teve um impacto tecnológico tão grande que o

período após sua introdução – e antes que surgisse o aço, uma liga ainda mais dura – é chamado de Idade do Bronze. As datas para essa categoria histórica, como as do precedente período neolítico, ou Idade da Pedra Polida, variam de região para região. Mesmo que voltássemos ao sudoeste da Ásia, aplicar Idade do Bronze a tudo o que ocorreu entre 2.800 e 1.000 AEC seria passar por cima de algumas mudanças bastante consideráveis. Para começar, a partir de cerca de 2.200 AEC as civilizações dessas regiões começaram a regredir. Depois do megalomaníaco Naram-sin, o império ácade logo expirou, e seus sucessores, um regime neo-sumério mais conhecido por seu rei, Gudea, e uma outra dinastia semítica sediada rio acima na Babilônia, mostraram-se esteticamente mais conservadores. Enquanto isso, no Egito, o "Antigo Império" ruiu, e um século de confusão política se seguiu antes que novas dinastias começassem a restaurar a estabilidade. Mudanças climáticas – uma seca prolongada – provavelmente contribuíram para essas rupturas, obrigando muitas pessoas a deixar a vida urbana pela pecuária. Assentamentos de grande porte nas regiões do Indo e na Ásia Central parecem ter sido simplesmente abandonados por volta de 1.800 AEC.

Outro fator que estimulou a mudança foi a nova tecnologia da carruagem puxada a cavalo, que então se difundia pela Eurásia a partir das estepes em torno dos montes Urais, na Rússia, rumo ao Iraque e ao Egito. Ao chegar a essa parte do mundo, ela acelerou as disputas pelo poder, convertendo regimes apegados ao costume e às convenções em impérios militares. Durante esses séculos, as mais surpreendentes variações sobre os modelos de arte conhecidos surgiram na periferia noroeste dessa região, entre as ilhas do mar Egeu situadas além do alcance dos invasores montados. Os povos de Creta – os chamados "minóicos" – e em seguida

32-36 (abaixo e no verso) Afresco de "flotilha" de Akrotiri, Thera, Grécia, *c.* 1.550 AEC. Os detalhes da imagem estão abertos à interpretação, mas trata-se aparentemente de uma cena da vida contemporânea interpretada pelo olhar de um poeta visual que vivia numa ilha do Egeu na Idade do Bronze. O espírito aqui se compara ao daquelas pinturas rupestres de Tassili, no Saara (ver **10**), bem mais antigas. Essa é outra visão de seres humanos à vontade em seu ambiente, e, embora o friso esteja emoldurado acima e abaixo, as figuras parecem participantes inocentes de um mundo livre de restrições.





os das Cíclades, mais ao norte, adotaram em grande escala o comércio marítimo e a vida urbana, como parece mostrar um mural na ilha cicládica de Thera [32-36]. A pintura original tem menos de duas vezes a altura deste livro, mas dez vezes seu comprimento, e desfraldava-se outrora por uma parede no interior da casa de algum mercador no sítio de Akrotiri, com outras cenas similares rodeando o aposento. Da cidadezinha insular que você está vendo, uma flotilha rema em mar aberto rumo a um outro porto na extremidade direita. Tipos bem vestidos sentam-se nos barcos, e moradores da cidade observam dos telhados; tratava-se muito provavelmente de algum rito anual com que os mercados solenizavam sua lida com o mar. Duas pessoas conversam do outro lado da foz de um rio, enquanto nas montanhas acima um leão caça cervos; e, em pleno mar, os golfinhos saltam.

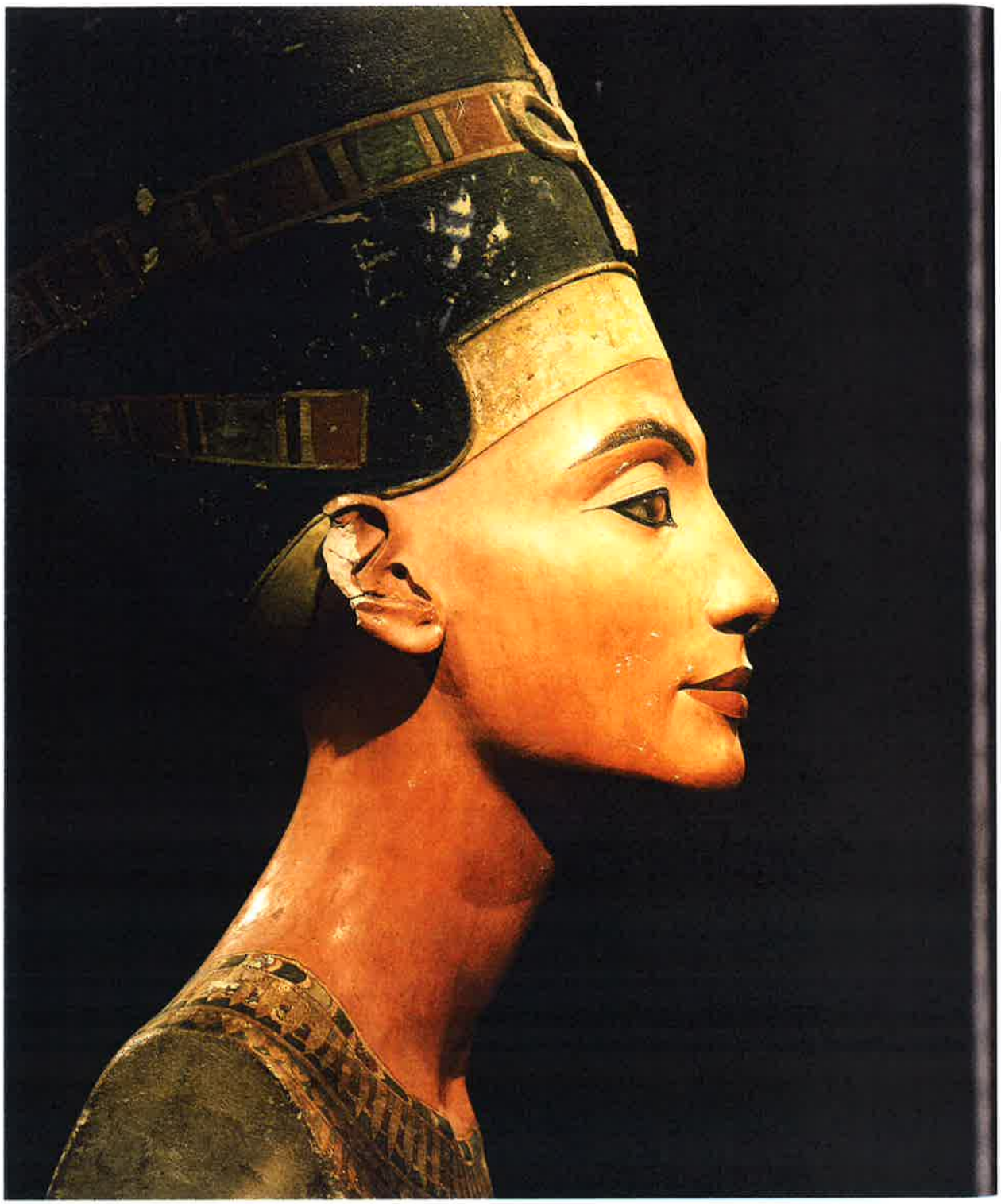
Nos séculos em torno de 1.600 AEC, os pintores também criavam panoramas de serenidade dentro das tumbas egípcias, e, com efeito, esse glamouroso e sublime azul é um pigmento importado do Egito. Lá os desenhos a pincel, os padrões das cores e a aplicação de demãos sobre estuque branco podiam ser igualmente primorosos e caligráficos. Mas não havia nada como esse vôo de pássaro espiralado, livre, errante, a meditar sobre o mundo, a ressonhá-lo. O regulamento canônico dos egípcios foi substituído na pintura egéia pelo amor aos meandros e pequenos atrativos para o olhar – arabescos, fitas ilusionistas, mulheres e jovens bonitos. Havia igualmente pouco sinal das hierarquias e do triunfalismo que figuravam em culturas ao sul e ao leste. Tudo parece atender quase perfeitamente às modernas fantasias turísticas de algum paraíso hedonista burguês. Perfeitamente demais, talvez? Quando o arqueólogo Arthur Evans descobriu as ruínas do palácio cretense de Cnossos, em 1902, ele repintou sem critério algum as falhas entre os fragmentos de estuque, na linha do estilo europeu então na moda, o Art Nouveau (ver p. 368). As imagens de Akrotiri parecem mais confiáveis porque quando Spyridon Marinatos iniciou as escavações, em 1967, ele trouxe um espírito mais científico, embora menos criativo, a uma verdadeira cápsula do tempo – uma cidade que fora

subitamente recoberta pelo pó de uma erupção vulcânica não muito depois de a pintura ter sido feita. Depois daquele desastre, outras cidades egéias seriam assoladas por guerreiros do continente europeu, conhecidos hoje como micênios. Eles adotariam as técnicas e a imagística ali existentes, dando-lhes porém um cunho mais marcial.

O trabalho dos pintores egeus também foi encontrado do outro lado do Mediterrâneo, num palácio no Egito. A familiaridade com diferentes culturas foi um dos fatores que mudou as concepções dessa nação outrora auto-suficiente e agora imperialista. Outro foi o florescimento da atividade filosófica – professores e escritores se dedicavam a refletir sobre todos os modos de pensamento conhecidos e sintetizá-los. Durante a décima oitava dinastia, em meados do chamado "Novo Império" (os quatro séculos a partir de *c.* 1.550 AEC), o filho do faraó conquistador Amenhotep III entregou-se de coração a tais especulações. Mudou seu nome de Amenhotep para Akhenaton para indicar seu despeito pelas divindades a seu redor e sua devoção a um único e transcendente deus do sol, Aton. Mudou a capital da nação, construindo uma cidade num novo sítio hoje conhecido como Amarna. Ali ele se pôs a transformar também a imagística da nação. Instruiu um de seus principais escultores, Bek, a representar todas as coisas "com *maat*".

O que é o *maat*? Bem, aqui está um painel [37] provavelmente executado no ateliê de Bek, na técnica de "baixo-relevo" em que os entalhadores egípcios se especializaram. Ele mostra Akhenaton, sua esposa Nefertite e três de suas filhas reunidos sob os raios benfazejos de Aton. Essa imagem me causa aflição. É como ob-

37 Bek, relevo de Akhenaton e sua família, *c.* 1.375 AEC. Este relevo, que originalmente era pintado, ficava em frente a um altar em Amarna, a nova capital de Akhenaton para o Egito. Com seus detalhes vividos (a criança puxando a orelha da mãe, por exemplo), ele pode ter proporcionado aos observadores uma espécie de sucedâneo da janela do palácio de Amarna, à qual a família real aparecia em pessoa.



servar a família real britânica numa gincana para celebridades, ou – voltando a nossos exemplos anteriores – como se Menkaure condescendesse em fazer o papel de Seneb, reivindicando idêntica vulnerabilidade. Presumo que alguma persistente fagulha monarquista em mim, desejando que os reis sejam sempre reis, se sinta sufocada diante da pieguice melosa e pateticamente aviltante do painel. Por que incluí-lo aqui, então? A arte curiosamente horrenda (que não é uma categoria científica, mas para a qual talvez todos possamos apontar candidatos) proporciona um prazer singular aos historiadores da arte, e este livro não é o melhor lugar para eu me comprazer nisso. Mas meu objetivo é assinalar como já eram complexos os fatos e sentimentos envolvidos na arte três mil anos antes de a cultura moderna começar a falar de "sentimentalismo" e "*kitsch*".

O *maat* que Akhenaton esperava das imagens é traduzido às vezes como "verdade". Isso o tornaria uma espécie de realista, determinado a afastar-se dos "estereótipos" egípcios e a deixar que todo o mundo soubesse do corpo frágil e desengonçado que ele tinha. Não obstante o respeito que os egípcios talvez tivessem pelo fisicamente incomum, que tipo de respeito pela "verdade" teria obrigado seus escultores a ajustar todas as figuras na mesma camisa-de-força espigada e andrógina? Não acho que as coisas façam sentido: não acho que Bek estivesse se baseando na natureza. Outra tradução para *maat* poderia ser "ordem certa". É bem possível que, como muitos outros revolucionários, Akhenaton pensasse que estava retornando à forma *original* das coisas – o que implicava visualizar como teriam sido os corpos humanos antes que as distinções entre os sexos e a reserva emocional compartimentassem e complicassem nossa vida. Mas não podemos ter certeza disso, e é tarde demais para entrevistá-lo.

É quase certo, porém, que, em outro estúdio na Amarna de Akhenaton, seu escultor Tutmósis também tenha respeitado algum princípio semelhante ao *maat*. O retrato de Nefertite feito por ele [38] me inspira sentimentos exatamente opostos aos que me despertam o painel de Bek. Para ser honesto, não penso: "*É bonito.*" Penso: "*Ela* é bonita." Claro, os pequenos truques de magia artesanal, como o brilhante globo ocular de cobre e quartzo, contribuem para que o bloco de pedra calcária pintada, em tamanho natural, provoque essa reação. (Quando os escavadores a descobriram em 1912, misteriosamente abandonada num depósito de esculturas que guardava cabeças que estavam sobrando, constataram que faltava o outro olho.) Mas por trás desses efeitos naturalistas estão praticamente os mesmos instintos para o alongamento sinuoso e as rimas visuais fechadas e acabadas que se percebem no painel de Bek – aplicados com muito mais argúcia e tato, sem dúvida. O *maat*, digamos, é um princípio regulador insidioso e invisível que retoca furtivamente as aparências; algo indefinível, mais sutil que a geometria regular. Sempre estivera presente de forma latente, mas num contexto como o de Amarna – programático, controverso, inovador – começou a se fazer sentir de modo flagrante. Já então essa tradição se prendera à tensão entre a natureza e o *ideal*.

38 Busto de Nefertite por Tutmósis, pedra calcária pintada, *c.* 1.340 AEC. Foi Mohammed Ahmes es-Senussi quem primeiro entreviu a pintura do colar, que surgiu debaixo de sua pá passados mais de três mil anos, em 6 de dezembro de 1912. Seu grito de surpresa despertou Ludwig Borchardt, diretor da escavação, que saiu da sesta para ajudar a soltá-la do entulho. Borchardt cuidou para que esse achado em particular o acompanhasse de volta à Alemanha, em vez de ficar com as autoridades do Egito. Depois de ser exposta em Berlim em 1923, a obra-prima de Tutmósis contribuiu tanto quanto qualquer obra de arte contemporânea para cristalizar as idéias ocidentais de beleza feminina no século XX.

Fecha-se o círculo

México, 1.200-800 AEC

Com esses termos chegamos a uma certa caracterização resumida do que constituiria a arte "civilizada", e talvez a um jeito de inserir certos sentimentos a respeito dela, positivos ou negativos, em uma tradição histórica conhecida. Mas a arte precede as civilizações, e pode não haver nada que seja inevitável ou permanente nestas últimas. Depois do reinado de Akhenaton, as sociedades complexas do oeste da Ásia e do Mediterrâneo oriental começaram uma vez mais a desabar. Sua ideologia radical foi logo abandonada por seu efêmero sucessor Tutancâmon (o da famosa tumba de ouro), e mais adiante Ramsés II regressou à política de triunfalismo militar conservador, erigindo alguns dos monumentos mais imponentes do país. Mas o Novo Império do Egito acabaria ruindo durante um prolongado período de agitações que assolou o Iraque, a Síria e o que é hoje a Turquia e a Grécia, pondo fim aos reinos micênicos. As causas dessa "Idade das Trevas", por volta de 1.000 AEC, foram associadas ao advento das armas de ferro, que perturbaram o equilíbrio militar entre os grandes impérios. A iniciativa passou a se deslocar para entidades políticas menores.

Também podemos deslocar a perspectiva histórica de volta para o ponto de vista dessas pequenas comunidades. Afinal de contas, aldeias e tribos via de regra precedem na história as cidades e os Estados; a unidade menor inicialmente alimenta a maior, e não vice-versa. Inovações criativas também podem ter ocorrido muitas vezes dessa maneira. Por exemplo, para muitos arqueólogos, os gigantescos monumentos de pedra de San Lorenzo são menos significativos para a evolução da arte mexicana subseqüente do que a olaria local de aldeões dispersos por todos os vales da Mesoamérica. Parece muito provável que, então como agora, a olaria fosse uma arte praticada nessa região sobretudo por mulheres. Ela produziu uma exuberante variedade de invenções figurativas em argila trabalhada à mão, solenes, grosseiras, refinadas, austeras. Dos bens deixados para fazer companhia a um xamã sepultado no sítio de Tlatilco, hoje engolido pela Cidade do México, provém um recipiente em forma de acrobata [39]. Com seus volumes fluindo em torno de um conceito visual galhofeiro, e sua semiperna-semibiqueira nitidamente abreviada, o garrafão acrobata poderia defender-se contra a arte de pretensões muito mais grandiosas. *A peça*, à sua maneira, tem uma beleza diferente.

Já *ele*, diriam alguns, não. Mas talvez, na antiga tradição americana representada por essa peça, uma figura seja algo muito distinto do bloco sólido milagrosamente trazido à vida que poderia representar o ideal desses povos. Ali as pessoas eram de fato recipientes de barro – receptáculos ocos e vacilantes, preenchidos transitoriamente com vitalidade, energia, emoção e sangue. Não há nada nelas da eternidade pétrea, e no entanto o oleiro podia lançar mão de metáforas surpreendentes para suas metamorfoses. Tutmósis, o escultor de Nefertite, tinha pouco a dizer nesse território, a despeito de toda a sua idealização.

39 Garrafão antropomórfico de Tlatilco, México, 1.200-800 AEC. Grande parte da arte do antigo México imagina os estados extremos que o corpo humano pode experimentar – por exemplo, contorções acrobáticas (como aqui), torturas infligidas a inimigos, a morte ou o parto (ver **134**).

Esse garrafão circular foi datado dos séculos em torno de 1.000 AEC, sendo contemporâneo não apenas da cabeça olmeca que vimos no início deste capítulo, mas também das grandes perturbações políticas que ocorriam à roda do Mediterrâneo oriental. Por um momento, as duas rodas da cronologia desta história estão girando mais ou menos juntas. Podemos avançar para um novo milênio.

3

NORMAS CLÁSSICAS

Sugestões e declarações

Norte da Ásia, Síria, Iraque, 800-600 AEC

Ela repousava sobre o peito do cavalo de um chefe nômade, uma peça de arreio feita em bronze, do tamanho de uma bandeja de jantar [**40**]. Quando o chefe morreu, os cavalos foram executados e suas carcaças espalhadas ao redor dele num grande outeiro fúnebre, um *kurgan*. Isso ocorreu em algum momento em torno de 750 AEC na terra de Tuva. Hoje uma república dentro da Federação Russa, Tuva se situa entre as florestas da Sibéria, ao norte, e as montanhas e desertos da Mongólia, ao sul, fazendo parte do longo corredor de pastagens ou "estepes" que se estende da China à Europa oriental. Ao longo desse corredor, as idéias e técnicas transitavam para o leste e o oeste juntamente com os cavaleiros e seus bandos e rebanhos. Pode ter sido por essa rota que a fundição de bronze viajou das civilizações agrárias da Ásia Central para a China. Pode ter sido da China que o artista nômade adotou seu simbolismo – o animal que devora a si mesmo, uma idéia que poderia representar a rotação das estações ou até mesmo a natureza do tempo. A rodela do arreio dá a esse sofisticado paradoxo a forma do principal predador local, o leopardo das neves. Ele se situa no início de uma tradição em que os nômades das estepes criariam emblemas de poder com base na fauna conhecida – gamos, bodes, camelos e águias em ritmos firmemente trançados de bronze e de ouro. O que mais tarde se chamaria "estilo animalesco" viria a influenciar e se incorporar aos estilos mais abstratos utilizados pelas tribos do norte da Europa, e mesmo nesse ponto parece haver uma simpatia estilística – ao longo de dois mil anos e seis mil quilômetros – entre a espiral elástica do leopardo e os caracóis da esfera de pedra escocesa que vimos no final do Capítulo 1.

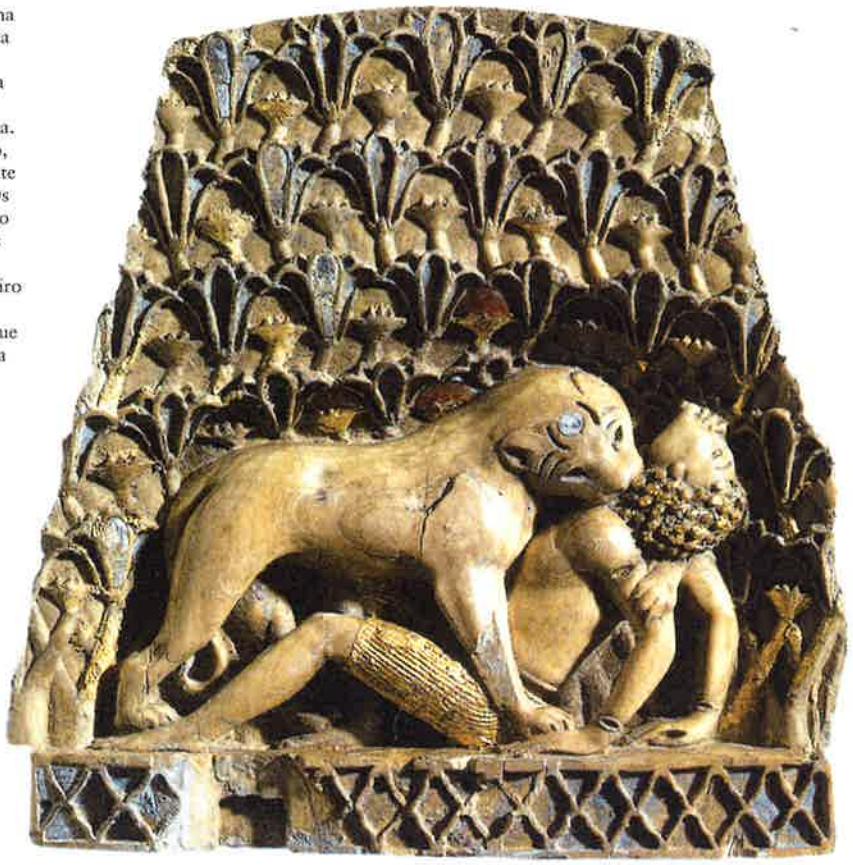
As tribos nômades das estepes eram geralmente chamadas pelos povos do sul de *saka* ou citas. Culturas como essa são um dos aspectos da situação histórica emergente nos séculos que se seguiram a 1.000 AEC – uma época por vezes conhecida como "Idade do Ferro", já que um novo metal, mais difícil de fundir, começava a afetar a tecnologia e a guerra. Por volta desse período, já não podemos pensar simplesmente em termos de civilizações "primárias" auto-suficientes. Mais e mais a história da arte se entrelaçará com o intercâmbio entre o grande e o pequeno, entre os centros de poder fixos e os intermediários móveis, entre obras que parecem declarações impositivas e outras que antes parecem sugestões coloquiais. Os objetos que este capítulo examinará vão desde um imponente templo estatal até uma perna de calça. Para negociar essa interação em múltiplos níveis,

40 Placa com pantera recurvada, bronze cita, de Tuva, na Rússia, *c.* 750 AEC.

terei de ignorar temporariamente grandes seções do globo e fixar o foco na Ásia e na região do Mediterrâneo. A fortuna histórica determina essa política seletiva. Foi nessas áreas, durante o milênio subseqüente, que fincaram raízes estilos que ainda hoje possuem autoridade cultural no mundo inteiro – as tradições que denominamos "clássicas".

Em termos globais, os nômades citas podem ser vistos como uma subcultura periférica, que concebeu uma variante sofisticada e singular da arte produzida nos Estados maiores ao sul. Havia também subculturas internas. O colapso dos grandes impérios do Egito e do sudoeste da Ásia, durante os séculos por volta de 1.000 AEC, permitiu que outras entidades políticas menores emergissem entre os velhos centros de poder. As cidades da Síria e da Fenícia – atualmente a costa mediterrânea do Líbano – havia muito que agiam como intermediárias no comércio, e por essa altura, com uma das mãos mais livre para dirigir o mercado, suas oficinas se tornaram líderes no fornecimento de artigos de luxo. Parte do sabor cultural da região por volta de 800 AEC sobrevive em um fragmento do tamanho de um punho que provavelmente se partiu do trono de um governante local [41]. Ele cristaliza alguma lenda esquecida, como se embebesse uma fruta numa solução de açúcar. Com essa leoa langorosa, que encerra em seu abraço vampiresco o belo principezinho africano de calças listradas, adentramos uma nova zona do gosto, o elegantemente erótico e o levemente afeminado. Ao redor deles, uma moita balouçante de lírios e papiros tece um ambiente de ornamentação suntuosa. O papiro era uma planta que crescia no Egito, e o rapaz, por seu aspecto, parece oriundo da Núbia, as terras mais acima junto ao Nilo; a única fonte para o lápis-lazúli dos lírios ficava no Afeganistão, ao passo que o marfim em que foram engastados – o supremo material para entalhes delicados em pequena escala – pode muito bem ter sido importado da Índia, já que por essa época a Síria já havia provavelmente exterminado a população de elefantes locais no interesse da arte. Apenas três das cornalinas vermelhas que recobriam essa fusão eclética continuam no lugar, mas elas sugerem o amor pelas cores brilhantes em padrões intrincados, que se arraigara no sudoeste da Ásia. Os fenícios eram também mestres na técnica originalmente egípcia da vidraçaria, e exportavam garrafas de um azul e um amarelo ondulantes para suas colônias ocidentais na África setentrional, na Sicília, na Sardenha e na Espanha.

A peça de mobília a que o entalhe pertence, contudo, seguiu para o leste. Foi levada, provavelmente como espólio de guerra, para um palácio assírio em Nimrud, junto ao rio Tigre, no norte do Iraque. Estados pequenos, como a Síria e a Fenícia, criam oportunidades para valentões militares sistemáticos, e nos séculos que se seguiram a 880 a Assíria estava se erguendo para tornar-se a potência dominante na região. É um império que recebe um tratamento particularmente negativo na Bíblia, livro produzido por algumas de suas vítimas – os israelitas, que viviam ao sul da Síria. Essa pequena nação vinha demarcando gradualmente um conjunto único de princípios culturais em que a imagística era



41 Painel de marfim marchetado de uma leoa devorando um menino, obra fenícia de Nimrud, *c.* 750 AEC. As antigas culturas da Fenícia (o Líbano) e da Síria são lembradas sobretudo por meio de referências na literatura hebraica e grega. Foi esse o povo que inventou o alfabeto, cujos navios comerciavam com a distante Britânia e que circunavegou a África. Os resquícios de suas realizações visuais são relativamente poucos, em razão de suas cidades terem sido sistematicamente arrasadas pelos conquistadores – primeiro os assírios, depois os gregos sob Alexandre e, finalmente, os romanos, que destruíram a base fenícia de Cartago, na África setentrional.

totalmente rejeitada e a escrita se tornava o meio básico para a busca do divino. Mas embora a rejeição dos israelitas a todas as culturas a sua volta possa ter sido intensificada por experiências ruins nas mãos dos assírios, seus adversários eram também um povo de língua semítica com uma cultura intensamente literária. Os reis assírios compilaram escritos que remontavam ao *Gilgamesh* sumério, e não apenas em suas bibliotecas, mas também nos relevos que ladeavam as paredes de seus palácios, revendo e expandindo as ambições descritivas de Naram-sin, mil e quatrocentos anos antes [ver **28, 29**]. Muitos oferecem histórias exaustivamente detalhadas de campanhas militares ocorridas em paisagens panorâmicas, levando ao extremo a forma como tais histórias e espaços haviam sido anteriormente representados.

Em seu palácio em Nínive, Assurbanipal, bibliófilo erudito e conquistador genocida, mandou esculpir e (já naquela época, por volta de 640 AEC) pintar painéis de pedra para registrar sua caça ritualística de leões e asnos selvagens [**42**]. Elas concorrem com as passagens mais impressionantes das narrativas do Antigo Testamento no ritmo de suas seqüências, em seu senso do arrebatado, do súbito e do fortuito, e em seu apelo às emoções, com a diferença de que os protagonistas trágicos são animais. O arqueiro real (que ficou fora de vista) é, em contraste,

42 Relevo assírio de asnos em fuga, de Nínive, Iraque, *c.* 640 AEC. Os asnos fogem de saraivadas disparadas de uma carruagem pelo rei assírio Assurbanipal, numa caçada cerimonial. Trabalhando entre historiadores e poetas cortesãos, os artistas assírios desenvolveram uma arte narrativa sem precedentes em seus recursos e em sua precisão descritiva. O espaçamento flexível dos contornos descerra um caos controlado e uma qualidade inovadora no espaço pictórico.

impassível e impessoal. O asno que acaba de ser atingido enquanto os cães o acometem, a égua em fuga voltando-se desesperada em direção ao potro, e as vítimas despencando à frente e atrás – tudo isso toca nosso coração ao tocar nosso senso de realismo. Em fotografias quadro a quadro os asnos não se movem dessa maneira, e todavia é difícil acreditar que essas ações não foram estudadas de perto na vida real.

Nínive e Nimrud foram incendiadas quando uma aliança formada rio abaixo e liderada pela Babilônia derrubou os assírios em 612 AEC. Setenta anos mais tarde

o poder deslocou-se mais para o leste, quando um novo superestado, o império persa baseado no Irã, derrubou a Babilônia. Os ornamentos do trono acabaram no fundo de um poço, enquanto a cultura fenícia que eles rememoram avançou para o oeste através do Mediterrâneo, transferindo sua sede para a cidade norte-africana de Cartago e transmitindo seu ágil sistema de escrita, o alfabeto, para a Grécia.

O "Homem" e a "Arte"

Grécia, Irã, 650-330 AEC

Grécia é o nome dado às terras natais de certos povos que falavam línguas similares e concordavam em chamar-se uns aos outros de *helenos*. Não se encontraria esse tipo de comunidade na região do Egeu nos dias minóicos e micênios, mas ela cresceu ao longo dos séculos "negros" de despovoamento que se seguiram à decadência micênica. Durante essa época, invasores vindos do norte do continente europeu enriqueceram a composição étnica da área. A chegada do alfabeto por volta de 730 AEC permitiu que a frouxa comunidade resultante que começava a florescer registrasse sua principal narrativa comum – a *Ilíada*, um conto de muitas tribos que se reúnem para sitiar a cidade de Tróia no nordeste do Egeu, a um só tempo auxiliadas e impedidas pelos deuses. Tal como a Melanésia, as terras ocupadas pelos gregos (como os romanos chamariam os helenos) eram divididas por barreiras irregulares de mares e montanhas, que as compartimentavam. Uma unidade independente de poder local, a cidade-Estado, conhecida como *pólis*, havia se tornado a norma regional por volta de 776 AEC, quando os primeiros Jogos Pan-Helênicos – "de todos os gregos" – foram conclamados em Olímpia.

43 *Koûros* arcaico da Ática, Grécia, *c.* 590 AEC.

Como no caso da Melanésia, uma geografia e uma política fraturadas também podem ter estimulado os povos a competir exibindo sua arte. Mas à medida que as *poleis* gregas se enriqueciam com o comércio e imitavam os fenícios estabelecendo colônias em ultramar, a concorrência passou a girar em torno de citações dos hábitos artísticos de seus vizinhos a leste. Os desenhos pintados sobre vasos gregos antigos são intensamente lineares e abstratos, e parecem ditados pelas origens tribais européias dos invasores que chegaram à região na "Idade das Trevas". Então, a partir de cerca de 700 AEC, esse rígido estilo "geométrico" cedeu vez a outro mais "orientalizante" e sinuoso, com portos como Corinto e Rodes concorrendo para conquistar o mercado internacional com suntuosos artigos de luxo. As *poleis*, enquanto isso, vinham aprimorando sua própria estatuária ritualística, de olhos postos nas civilizações mais grandiosas e mais antigas. Essa figura em tamanho real [**43**] da Ática, na região em torno de Atenas, é um belo exemplo. Ela foi esculpida em algum momento por volta de 590 AEC, em mármore – material disponível localmente que pouco fora usado desde os dias dos escultores cicládicos, dois milênios antes. A julgar pela forma como o bloco foi entalhado a partir de quatro faces diversas, dando à figura aspectos frontal e lateral nitidamente distintos, pela obediência precisa aos cânones da proporção e por sua postura geral, a estátua parece seguir o exemplo deixado desde os tempos dos escultores egípcios do faraó Menkaure [ver **26**].

A escultura grega tem a mesma certeza implacável e jovial, a mesma aura de quem, vindo de um plano espiritual muito diferente, entra a passos largos em nosso mundo secularizado. A diferença óbvia é que a figura está nua. No Egito, um homem em particular, o faraó, é divino. Na Grécia, *o homem* é o que é: uma idéia geral, despojada de roupas e circunstâncias. Reconstituamos o pensamento por trás

disso. Nas culturas antigas, os deuses eram potências que faziam tudo acontecer e a quem devíamos nos endereçar. Eles podiam penetrar um objeto que fabricássemos desde que conferíssemos a este uma face apropriada – muito freqüentemente a face do animal pessoal do deus. Os mitos reúnem essas pessoas divinas em histórias que falam das emoções humanas. Todas as premissas desse arranjo, contudo, começaram a fraquejar quando a *Ilíada* e o outro poema atribuído a Homero, a *Odisséia*, brincaram temerariamente com os mitos ao retratar um mundo controlado por uma súcia depravada, mesquinha e briguenta de luminosos superseres. Se os deuses podiam se parecer com os mortais, por que não o contrário? Não haveria um poder ou princípio inerente à humanidade em si? Foi essa fronteira indistinta entre categorias cada vez mais fluidas que a nudez mínima das estátuas da Ática cruzou – embora se deva mencionar também o evidente entusiasmo dos gregos antigos por corpos masculinos em boa forma e, aliás, pelo jogo sexual entre homens. Esse tipo de estátua, popular durante mais de um século a partir de 630 AEC, é conhecido como *koûros* [rapaz]. Ela poderia representar o deus Apolo ou algum jovem morto em batalha, em memória do qual a família a teria encomendado: se uma coisa ou outra, ou ambas, não há como dizer.

44 "Rapaz de Crítio", Grécia, *c.* 480 AEC.

Porém, mesmo admitindo um pensamento tão fluido, como passamos daquele *koûros* [43] a este [44], o chamado "Rapaz de Crítio"*, de *c.* 480 AEC, em pouco mais de cem anos? Lá o mármore é dotado de carga espiritual e, todavia, ainda transmite a impressão de ser mármore; aqui, parece de fato uma pessoa viva. Essa transição é conhecida entre os historiadores da arte como a passagem do "arcaico" ao "clássico". Sua influência mundial permanece enorme. Outro rótulo retrospectivo para o novo princípio da escultura pode ser a "imitação da natureza". Mas essa expressão precisa ser qualificada. Como já vimos, em todos os tipos de cultura houve artistas que imitaram brilhantemente a aparência da carne ou a impressão de corpos vívidos em movimento. Alcançar semelhanças impressionantes era uma das façanhas em que os artistas gregos concorriam, e essa concorrência certamente estimulou o ritmo rápido da mudança. O que não tinha precedentes era a estratégia que adotaram. Na verdade, o *koûros* anterior aponta o caminho para ela. Suas linhas esquemáticas separando o peito do diafragma e o torso dos membros sugerem que o escultor estava interessado em *analisar* as diferentes partes que compõem um corpo humano.

É intrigante para os historiadores o fato de que o período entre 600 e 400 AEC tenha testemunhado o advento de novos estilos de pensamento filosófico em várias culturas muito distanciadas – não apenas na Grécia, mas também na Índia e na China. Somente na Grécia, contudo, os argumentos críticos sobre a relação entre aparência e realidade resultaram numa total segmentação analítica daquilo que os olhos contemplam ao inspecionar um corpo. Por trás da pele estão os músculos, e por trás dos músculos os ossos – três níveis de realidade, com

* A nomenclatura, como por vezes ocorre nos estudos da arte, originou-se de uma complexa cadeia de raciocínio que agora parece obsoleta.

suas transições facilitadas por gordura e sangue e decoradas por cabelos. O Rapaz de Crítio converte esse sutil complexo de interligações num indivíduo, pois seu escultor também indicou que uma consciência interior é o pivô de todo o sistema – uma atitude reflexiva que inclina ligeiramente a cabeça da escultura, como se esta estivesse alerta ao mundo à sua volta. A estátua é – *ele* é – um ser plenamente acabado.

Tal era a lógica conceitual da revolução artística que vinha ganhando velocidade em Atenas nas décadas que precederam essa escultura "pré-clássica" (rótulo que os historiadores dão ao período para assinalar a firmeza e a severidade persistentes das esculturas entre os anos 480 e 450, que logo desapareceriam). A lógica técnica é, em alguns aspectos, mais difícil de reconstituir. Repensar o corpo humano como um sistema de múltiplos níveis fica mais fácil se você deixar de lado seu bloco de mármore e trabalhar com a argila, que é semelhante à carne, por cima de uma armadura de gravetos semelhantes a ossos. Então é possível forjar os resultados no caro e glamouroso bronze. Era isso que muitos escultores atenienses vinham fazendo durante as décadas em questão, mas gerações posteriores concluíram que o bronze valia mais do que a arte, e quase todas essas peças foram derretidas. As estátuas de mármore, mais difíceis de reciclar, talvez "imitassem" a arte dos bronzistas tanto quanto eles imitavam a "natureza"; e, com efeito, sua própria e sedutora brancura é enganosa, já que a princípio esta era recoberta por tinta. A pintura era outra arte que, segundo todos os relatos escritos, vinha sofrendo rápidas transformações, mas nenhum vestígio importante restou dela.

Ficamos, em vez disso, com os produtos pequenos, mas vívidos, de centenas de oficinas de olaria, onde pintores adornavam "vasos" (qualquer tipo de recipiente nesse contexto) com cenas que iam dos mitos homéricos ao erotismo cômico. As cerâmicas de luxo eram um grande negócio em várias cidades gregas, e o crescimento desse ramo foi sem dúvida acelerado pela recente inovação regional da economia baseada no dinheiro. Os historiadores da arte desconhecem o verdadeiro nome de quem pintou essa rodela [**45**] no centro de um grande cálice, um *kylix*, mas sabem, graças à verificação de pequenos detalhes reveladores no desenho, que ele tentou em pelo menos um vaso forjar a assinatura de Dúris, seu contemporâneo ateniense mais famoso. Em 480 AEC, a reputação já havia se tornado moeda corrente. O anel mais externo do *kylix* repete o já antigo "padrão grego" que conecta ancestralmente a tradição dos vasos aos simbolismos pré-históricos que vimos no Capítulo 1 (ver p. 27). O disco mais interno mostra o mítico cavalo alado Pégaso, pintado na técnica em que os atenienses de uma geração anterior haviam se sobressaído – a das "figuras em preto" sobre o vermelho do barro. Mas a partir de 530 os pintores começaram a reverter a prática: a imagem principal exibe a técnica das "figuras em vermelho", fundindo um refinado desenho de ação com um prudente senso de decoração. Há uma fina espirituosidade no posicionamento central do escudo, que o destaca do desenho. No agitado ambiente intelectual e comercial de Atenas, a "arte" estava se tornando um negócio auto-

45 Do Pintor de Triptólemos, um *kylix* mostrando uma luta entre soldados gregos e persas, *c.* 480 AEC. O "*kylix*" era um cálice raso e largo, e esse tipo de cena, pintada dentro da sua copa, se revelava gradualmente à medida que o comensal ateniense bebia seu vinho. Outros tipos importantes de vaso grego eram a "cratera", ou jarro de mistura, com uma cena circundando seu exterior; a "enócoa", ou jarro de vinho, com uma cena emoldurada pintada sobre seu bojo; e o "lécito", um jarro para óleo, alto e estreito, usado com freqüência em cerimônias fúnebres e que, por isso, exigia imagens de caráter mais sombrio. Na Atenas clássica, a pintura de vasos era uma arena dinâmica e competitiva em que a elegância, o espírito e as linhas refinadas eram altamente valorizados; nesses aspectos, essa arte urbana de pequeno porte tem certa semelhança com o *ukiyo-e*, as estampas japonesas do século XVIII (ver Capítulos 8 e 9).

consciente, uma comunidade loquaz ocupada em avaliar e criticar seus próprios interesses especializados, meio destacada das tarefas que era paga para realizar.

Este *kylix* de 480 AEC também fazia um apelo específico a sua época e lugar. A figura em queda, prestes a encontrar seu destino no sabre do hoplita, representa o invasor que os gregos, liderados por Atenas, haviam acabado de rechaçar – para sua própria surpresa e deleite. Seu quepe vem da Frígia, na atual Turquia; suas roupas e sua aljava, dos citas mercenários e errantes; ele é em todos os sentidos um oriental, representando o exército de "um milhão de homens" da Pérsia. Desde a Turquia e a Bulgária ("Trácia") até o Egito, passando pelo Iraque até as fronteiras da Índia, um único e vasto império persa se estendia então. Seu coração estava no planalto central do atual Irã: uma zona segura de prosperidade e ordem, onde os distantes contratempos militares nas batalhas de Maratona (490 AEC) e Salamina (480 AEC) teriam significado muito pouco. O imperador Khshayarsha (ou Xerxes) continuava a empregar operários *yauna* (gregos) na execução de relevos [**46**] para o palácio imperial em Parsa (Persépolis), assim como seu pai fizera ao iniciar o projeto em 519 AEC. A força de trabalho multinacional acampada em torno desse contraforte rochoso servia a uma ideologia ao estilo das Nações Unidas. Os dignitários aí são persas, mas "todos os tipos de gente" (como então se dizia) figuravam nos frisos que flanqueavam as escadarias do palácio e os imponentes saguões, cada um com sua própria e distintiva indumentária, cada um trazendo suas oferendas locais à serena luz da verdade, da justiça e do governo im-

perial. Qualidades inseparáveis, evidentemente: embora os persas desenhassem com a precisão dos assírios que os precederam, sua arte não tinha nada da agressividade e da angústia realista demonstrada pelos relevos leoninos de Assurbanipal. Em vez disso, tudo era tranqüilo e idealizado. A multiplicação imperava. Um artifício nítido e esplendidamente polido situa as longas fileiras de figuras em meia escala num mundo onírico alternativo, do qual algumas delas emergem para jocosamente assombrar os passos do espectador.

Se os *yaunas*, ao regressarem, levaram notícias de "Persépolis", como chamavam o palácio, aos pétreos pátios de Atenas, isto não sabemos. Mas por volta dos anos 440 o domínio naval sobre o Egeu havia conferido a Atenas uma autoconsciência imperial toda própria. Seu líder, Péricles, concluiu ser hora de encimar a Acrópole – o rochedo que se erguia acima da cidade – com um grandioso templo que substituísse o santuário queimado pelos invasores persas de 490 AEC. Incumbiu o construtor e escultor Fídias de projetar um templo para a protetora da cidade, Atena. O Partenon – ou seja, o santuário da deusa "virgem" – tornou-se um consórcio arquitetônico entre a tradição "dórica" grega, implacável e de estilo guerreiro, e os instintos mais curvilíneos e fluidos da cultura helênica – ou "jônicos". Suas colunas de canto foram engenhosamente feitas mais largas do que as vizinhas, dando a impressão de que se agigantavam contra o céu ensolarado; a aceitação de distorções ópticas e do que hoje chamaríamos de efeitos de "perspectiva" era uma sofisticação recente nesse mundo artístico analítico, crítico e antropocêntrico. Esse princípio não se estendeu, contudo, a um friso que percorria as paredes externas do saguão interno, pois seus detalhes teriam jazido em sombras nos beirais, 9 metros acima do solo. E todavia esse friso [47], atualmente disperso pela Europa, é a imagem mais substancial que nos resta do devastado monumento à autoridade ateniense.

Ele mostra tropas de guardiões da cidade encaminhando-se para um festival sagrado anual. Estão bem vestidos, são belos e jovens; são a *polis* na forma de um

46 Um relevo da escadaria mostrando os sátrapas do Salão do Conselho em Persépolis, no Irã, *c.* 470 AEC. O "sátrapa" era um governante de província no império persa, que coletava impostos para o monarca nomeado por Deus e se incumbia da melhoria das estradas. Em outros relevos de Persépolis, vemos os próprios povos dominados caminhando com igual regularidade rumo à luz da autoridade imperial. Imagens de leões atracando-se com touros também pontuam os saguões do palácio, mas sua violência é mitigada pela extrema fineza com que a pedra calcária densa e escura foi entalhada e polida. O maciço complexo cerimonial cria seus efeitos por meio da acumulação e da consistência do trabalho artesanal imaculado.

47 Uma seção do friso do Partenon mostrando cavaleiros a caminho das Panatenéias, 447-432 AEC.

corpo de cidadãos idealizados. Seus cavalos, nessa seção da longa tira, aparecem empinando-se e quase pinoteando; mas com maneiras suaves e firmes os cavaleiros os controlam, pois toda energia, segundo os valores dessa cultura, deve submeter-se enfim à razão. A vaga toda de músculos e tecidos é controlada pelos contornos – pelas linhas onduladas e claras, a um só tempo descritivas e decorativas, que já vinham tornando a arte grega internacionalmente exportável (e, de resto, orgulhosa de si). Se o Partenon foi ou não planejado como uma resposta política a Parsa, e quaisquer que sejam os argumentos em favor de Péricles e sua "democracia" escravocrata contra Khshayarsha e sua "autocracia" escravocrata, os escritos atenienses já vinham cultivando um vocabulário que contrastava as culturas "orientais, ou "asiáticas" e "africanas" – suas predecessoras ultramarinas – daquelas da "Europa", em sua própria costa. Os dois conjuntos de relevos sugerem algumas das oposições que alimentaram esse argumento até os dias de hoje. "*E... e... e...*": é assim que as figuras persas se ligam, hipnoticamente ou, pode-se dizer, monotonamente. "*Atrás de... entretanto... para não dizer...*": assim seriam as conjunções do Partenon, estabelecendo o que os artistas gregos designariam como "ritmo", e que outros poderiam considerar uma retórica forçada.

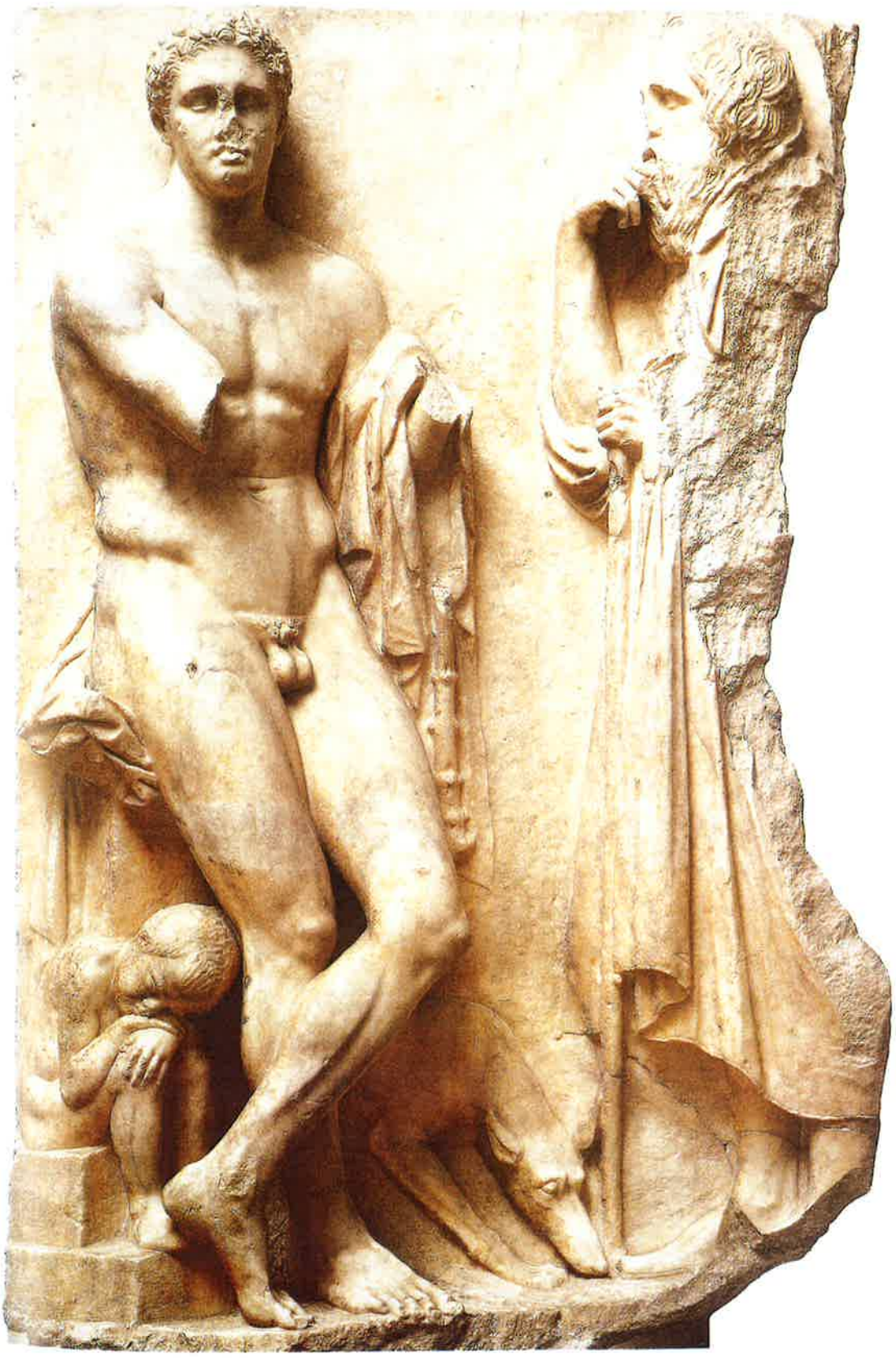
O Partenon foi concluído em 427 AEC, época em que Atenas estava embrenhada numa guerra que acabou perdendo para sua rival, Esparta. No entanto, embora estivesse politicamente diminuída, como centro de inovação cultural Atenas continuou a se expandir. Podemos ter um vislumbre da extraordinária gama de efeitos desenvolvidos em seus estúdios em duas obras criadas um século mais tarde. Uma delas é uma lápide tumular [**48**] posteriormente redescoberta no leito de um rio. Mesmo removida do monumento que antes a encerrava, as meditações de seu escultor ainda tocam o coração, sombrias e sinistras. Mas o que exatamente são os mortos? Em que plano o herói morto em batalha existe agora? Ali parece ele postar-se, um homem trasladado para o melhor-que-a-natureza, para o "ideal" – e, todavia, será isso dizer algo mais além do fato de que ele *não* está entre nós, de que é um vazio que ocupa nossos pensamentos? O pai aflito exsuda o desalento

48 (página oposta) Entalhe em relevo de um jovem caçador do rio Ilissos, *c.* 330 AEC.

49 O "Rapaz de Maratona", estátua de bronze à maneira de Praxíteles, *c.* 330 AEC.

constante e onividente que perpassa os dramas trágicos da Grécia. O filho recurvo e o cão angustiado despertam ainda mais diretamente a simpatia do observador.

Ao passo que essas figuras se agarram inutilmente ao que já se foi, uma outra peça de cerca de 330 AEC, um rapaz de bronze recuperado do leito marinho do Egeu, perto de Maratona [49], segura graciosamente uma oferenda invisível e agradável. Bebidas, talvez? A lápide parece seguir o estilo de uma desconhecida celebridade do "clássico tardio", Escopas; essa peça parece seguir o de uma outra, Praxíteles. Quem quer que a tenha feito estava expandindo princípios estabelecidos noventa anos antes por um outro pináculo na névoa da história da arte, Policleto. Policleto supostamente criou um cânone para a estatuária grega baseando-se na do Egito – estabelecendo o sistema de proporções da nova arte e determinando quais contrastes entre membros tensos e relaxados comporiam um ritmo logicamente satisfatório. Mas por volta de 330 isso tudo se tornara conhecimento de base, e nuanças mais sutis preocupavam a comunidade dos artistas. A pele do rapaz de bronze dá a impressão de ser quase porosa, em vez de firme – um filtro através do qual a atenção do observador absorto pode cair num devaneio sem foco, para longe da vigilância tensa e individual do mármore de Crítio. A que se destinava ele? Com certeza não à religião. Essa obra de arte é feita como *Arte*.



Ventos e montanhas

Grécia, Índia, Ásia Central, China, 320 AEC-100 EC

Em 330 AEC, a tradição grega, com sua dinâmica complexa, estava prestes a desenvolver um relacionamento maior com o mundo mais além. O comércio e a colonização costeira já haviam provocado vigorosas variações em ultramar. A noroeste, os primeiros construtores de cidades na península itálica, os etruscos, já vinham produzindo bronzes, cerâmica e murais relacionados com a arte arcaica grega desde uns quatro séculos antes disso. A nordeste, junto às costas do mar Negro, os aspectos realistas da arte clássica foram comprimidos pelos ourives citas, que conceberam cenas em miniatura da vida tribal entre animais. A ourivesaria de vizinhos mais próximos ao norte, os trácios e os macedônios, explorou suas possibilidades ornamentais. Mas, em 338 AEC, o último desses reinos virou o mapa de ponta-cabeça: seu governante, Filipe, assumiu o controle completo das divididas *poleis* gregas. Quando os exércitos greco-macedônios, sob a liderança de seu carismático filho Alexandre, conquistaram subseqüentemente a totalidade do antigo império persa, chegando ao Egito, à Ásia Central e ao oeste da Índia, a cultura grega foi subitamente difundida ao longo de uma rede vasta e desconhecida. Essa mudança de ritmo, entre 336 e 323 AEC, é vista como o fim da fase clássica da Grécia e o começo de sua fase "helenística". Há várias maneiras de contextualizá-la.

Uma delas seria começar pela base já estabelecida dentro do território grego. Depois da morte precoce de Alexandre, seu império político foi rapidamente dividido entre herdeiros belicosos. O que ficou e cresceu ao longo dos três séculos seguintes – e que em certo sentido havia conferido à lendária carreira de Alexandre seu estilo e sua retórica – foi a aura de sonhos altivos e indefinidos que já observamos no rapaz de bronze praxiteliano de Maratona. O escultor favorito de Alexandre, Lisipo, falava de representar os homens "não como *são*, mas como *parecem*", e a gama de ilusões sedutoras que a arte grega podia então empregar estendeu-se em todas as direções. A escultura e a pintura interagiram com o desenvolvimento das técnicas teatrais e da ciência visual – ambos temas refletidos nos escritos do tutor de Alexandre, o filósofo Aristóteles. Eles conferiram um glamour sobre-humano a símbolos de status político, como o gigantesco deus do sol postado sobre a abertura do porto de Rodes a partir de 282 AEC (seu atualmente perdido Colosso), e também deram substância humana a idéias abstratas. Personificações e "alegorias" – conceitos simbolizados por intermédio de interações entre figuras – prosperaram em meio aos belicosos candidatos a superestado dessa era. A *Niké* [50] – uma "Vitória" em escala de um e meio – da ilha egéia de Samotrácia irrompe desse meio ruflando suas vastas asas. Perderam-se sua cabeça e os braços que em outros tempos teriam levado uma trompa a seus lábios, proclamando o sucesso militar de tal ou qual déspota – não que ela realmente pareça precisar deles.

Finalmente, chegou a vez do outro sexo! – poderíamos dizer, impressionados com o seu ímpeto exultante. A Grécia antiga fazia distinção entre o conceito de

50 A Vitória de Samotrácia, *c.* 190 AEC. Em escala de um e meio, ela ficava na proa de um navio de mármore, numa fonte, contemplando a cidade portuária de uma ilha egéia. Ou, mais exatamente, as ondulações céleres e o corte profundo de seu entalhamento teriam sugerido que ela acabava de pousar vinda dos céus, com as poderosas asas a bater e frear. A "vitória" (*niké*) naval que ela alegoriza coube provavelmente à cidade de Rodes, de onde é provável que também fossem seus escultores. Uma moeda cipriota mostrando uma imagem similar sugere que um dos braços que faltam levava uma trompa à cabeça ausente.

aner, um homem, um ser masculino, e o de *ánthropos*, um ser humano, mas a escultura grega, como muitas línguas modernas, tendia a equiparar os dois. Sua unidade fundamental costumeira era um homem nu, e a mulher nua desejável, o tipo de símbolo sexual encontrado em tantas outras culturas, foi apenas um complemento tardio e relutante que Praxíteles acrescentou ao cânone ao esculpir a deusa Afrodite em torno de 340 AEC. (As únicas cópias que temos do resultado são deploráveis.) As mulheres eram seres essencialmente vestidos, ou, antes, as portadoras primárias de "indumentária" – um tecido especial e idealizado que se ondula em ritmos lineares intrincados, aqui abraçando sedutoramente a figura, ali se desfraldando no espaço aberto à roda dela. Esse efeito, que proporcionava deliciosas possibilidades de desenho aos pintores que preenchiam painéis emoldurados em vasos, gerou aqui uma interface entre a Vitória e seu reduto original. Um cinzelamento aprofundado e dinâmico, característico do entalhamento helenístico no auge de sua urgência, evocava as brisas invisíveis que sopravam enquanto ela pousava num plinto acima de um porto. Para transformar o ambiente ou para destroçar-se? Não muito depois de ter sido erigida, em torno de 190 AEC, a "vitória" na Grécia passou decisivamente para os invasores romanos. Ela foi resgatada do mar dois mil anos mais tarde.

Vamos compará-la com outra semideusa voluptuosa, a *śālabhanjikā* de Sanchi [51], um espigão no meio do subcontinente indiano. Nesse caso, a referência artística mais próxima neste capítulo vem da velha inimiga da Grécia. Quando Asoka, imperador que governou a maior parte da Índia nos anos em torno de 250 AEC, estimulou as esculturas de pedra em seus domínios, seu modelo imediato foi a arte palaciana da Pérsia, multiplicativa e polida como um espelho. Mas a nova arte monumental da Índia parece tão distintiva e confiante que devemos presumir que as pessoas ali já vinham esculpindo em peças de mármore hoje perecidas. O sítio de Sanchi preserva esplendidamente seu caráter antigo, embora seus portões cerimoniais, de onde se ergue uma das *śālabhanjikāh*, tenham sido esculpidos provavelmente dois séculos mais tarde. O nome dela descreve sua pose, a puxar um ramo de árvore carregado de frutas. Ao mesmo tempo, nas lendas das aldeias, ela própria é um espírito de fertilidade que, com um toque do pé, fez brotar frutas na árvore. Essa complexidade cria a *tribhanga* – três flexões – de seu corpo, e tais volteios e curvas engendrariam grande parte da energia da escultura indiana subseqüente. Aqui, um corpo era menos uma estrutura impetuosa de músculos e ossos do que um curso sinuoso de carne e alento. Manava de seu ambiente e para ele refluía. Além dos pavões (visíveis na orla), o mesmo arenito do portão exibe histórias sobre a vida na aldeia, nas quais os seres humanos e suas cabanas e animais convivem com os rios e os bosques na plenitude onipresente da respiração ritmada. Essa vida de aldeia teria proporcionado uma continuidade à região desde o esquecido colapso das cidades do Indo dezoito séculos antes. As atitudes fundamentais que determinam a forma como a *śālabhanjikā* foi esculpida podem muito bem ter sido preservadas ao longo de todo esse tempo.

51 Uma *śālabhanjikā* do *toraṇa* (portão) do Grande Stūpa em Sanchi, Madhya Pradesh, Índia, *c.* 50 AEC. A *śālabhanjikā* é uma ninfa da fecundidade, cujos dedos dos pés, ao tocarem as mangueiras, fazem-nas frutificar. Sua figura cheia e sinuosa fica de costume num portão, como arauto da plenitude para os fiéis do templo lá fora; ao mesmo tempo, ela representa as aparências sensuais que eles devem deixar para trás ao adentrar o santuário. Esse esquema de significados é extremamente antigo e permanece em vigor nos templos hindus contemporâneos. Sanchi, contudo, foi construída durante os séculos em que o budismo estava em ascensão na Índia.

es-
nj-
po
le-
a
do
or-
n-
al
e-
u-
m
o
la
s-
s
o
a
o
o
i
l
.
.

Por trás do lintel arqueado do portão, a fotografia mostra uma ladeira recurva. Ela faz parte de um *stūpa*, uma colina artificial por sobre o espigão de Sanchi, e o portão decorado é um dos quatro que dão para uma estrada ao redor dele. Dessa forma as pessoas que vinham a Sanchi podiam circundar ritualisticamente um cosmos simbólico e girar em torno de seu centro invisível. A Índia, como a Grécia, havia passado por uma revolução intelectual durante os séculos precedentes. Também tinha suas epopéias, correspondentes aos contos homéricos de aristocratas e divindades – o *Mahābhārata*, o *Rāmāyana* –, mas, à medida que reinos indianos de grande porte foram florescendo entre 550 e 400 AEC, uma nova geração de pensadores contestou sua complexa mentalidade hierárquica. Um deles ficou conhecido como Buda, e seus ensinamentos sobre um único vazio unificador por trás de todos os desejos e aparências mostraram-se persuasivos para o imperador Asoka. Foi Asoka quem ordenou a construção de um *stūpa* em Sanchi. As narrativas nos relevos de seu portão giram todas em torno do grande mestre da iluminação, ele próprio tido como alguém acima da representação corpórea – uma roda, ou no máximo pegadas, constitui os símbolos do Buda. Estamos situados, portanto, no limiar de uma abstração. Mas, como meros mortais sensualistas, recebemos apoios imediatos para a imaginação, trajados numa linguagem de mitologia aldeã que temos maior chance de compreender. O princípio ganhará novas aplicações posteriormente, não apenas no budismo, mas também no cristianismo.

52 Cabeça de bronze de Delos, na Grécia, *c.* 90 EC.

Por essa época no Ocidente, contudo, a revolução intelectual grega estava se tornando cada vez mais crítica e mais internalizada. Entre o Partenon, nos anos 430, e Praxíteles, um século depois, a Grécia clássica testemunhara os ensinamentos de pendor religioso de Platão. O filósofo procurou denunciar a "arte" como mero arremedo das aparências que pouco tinha a ver com a realidade, e num certo sentido a expansão dos recursos técnicos dos artistas demonstrava seu argumento. A engenhosidade de provocar o observador com restos de comida ilusórios espalhados pelo chão (uma forma antiga de natureza-morta) ou com a simulação realista de uma velha mendiga em mármore – o que, perguntaria o inquiridor sério, essa proliferação de trivialidades tem a ver com os princípios que governam o universo? Em todo o caso, poder-se-ia travar um debate interminável sobre o que eram afinal a aparência e a realidade. A filosofia se cindiu em duas escolas rivais, e os artistas encontraram temas novos e comerciáveis ao delinearem os caracteres distintos de ambas. Que espécie de cenho distinguia um estóico de um epicurista? Em um dos lados da questão encontra-se um crescente mercado para retratos individualizados. No outro, um anseio ilimitado pela "grandeza da alma".

Uma cabeça de bronze de cerca de 90 AEC [**52**] leva esses desenvolvimentos a seu ponto extremo. Diversamente do pai em luto no relevo tumular, duzentos e cinqüenta anos antes, esse desconhecido não está sofrendo por algum problema identificável. Ele poderia tomar como sua qualquer pergunta que nos

53 Reposteiro de parede com centauro e guerreiro, *c.* 150 AEC. Esse tapete foi muito provavelmente tecido na Báctria, reino que incluía grande parte da Ásia Central e que floresceu entre 250 e 125 AEC. Escavações no Afeganistão indicam que as cidades bactrianas mantiveram uma cultura fortemente helenística, com anfiteatros e ginásios cívicos à maneira grega, moedas similares às das cidades egéias e esculturas retratistas intensamente realistas. A região era um entroncamento para a arte eurasiática: dali os estilos gregos se difundiram para o sul até o reino de Gandhara (ver Capítulo 4) e deste para a Índia e para o leste, em direção à China. Esse fragmento foi encontrado junto a uma das estradas que seguiam na última direção.

dignássemos dirigir ao universo: é um poço sem fundo de ambivalência espiritual. Da mesma forma, é uma carregada superfície de modelamento flutuante, que reage a cada nuança tristonha que a carne de meia-idade tem a oferecer. Essa arte que ataca a arte proveio de Delos, uma minúscula ilha autônoma no meio do Egeu. Até ser saqueada por piratas em 69 AEC, Delos foi o último centro real de inovação no mundo grego antes de a indústria da arte mudar para Roma, a oeste.

Uma preocupação semelhante com a modelagem pode ser vista numa cabeça em um fragmento de tapeçaria mais ou menos da mesma época [**53**]. O tecelão estaria traduzindo para o tecido o tratamento de luz e sombra que se vê nas pinturas de todo o mundo helenístico, por exemplo nos retratos realistas com que as múmias egípcias eram então ataviadas. Mas ele ou ela trabalha muito a leste, mais provavelmente no Afeganistão ou Turcomenistão – que, por razões algo misteriosas, foi a região da Ásia onde as conquistas de Alexandre tiveram seu impacto cultural mais profundo. Acima do musculoso guerreiro de bandana, um centauro, criatura da mitologia grega, sopra com vivacidade uma trompa desconhecida em seu próprio país, cercado pelas flores emblemáticas com que vicejam os desenhos dos tecelães. Tecer é uma arte que raramente atravessará a presente narrativa, em parte porque a maioria das relíquias de sua história antiga se encontra ainda mais desgastada do que esta, e em parte porque ela conduz a maneiras de ver e sentir demasiado afastadas dos principais interesses deste livro. Mas, ao longo de todos os planaltos da Ásia, tapetes e reposteiros já estavam estabelecidos, desde muito tempo antes, como as supremas obras de arte. Assim como o jade e o bronze aprimoraram a imagística na China, a lã e as tinturas vegetais distribuíram os simbolismos preferidos dos pastores num plano de padrões ricos e sobrenaturais. Vistas sob essa ótica, as atitudes por trás das esculturas em pedra da Pérsia, e talvez mesmo dos ornamentos mobiliários da Fenícia, ganham um sentido diferente.

Para os nômades e os mercadores, as peças de tapeçaria tinham a conveniência de poder ser transportadas. Esta aqui cruzou as cordilheiras das montanhas centro-asiáticas em direção às planícies poeirentas de Xinjiang, onde algum indivíduo de mentalidade prática a costurou para fazer uma perna de calça. Arqueólogos chineses a escavaram de um túmulo nesse local em 1984 e desfizeram os resultados. Em 138 AEC, um explorador chinês se aventurou por essas regiões hostis a mando do imperador Wu, desbravando com isso a Rota da Seda, a via comercial transasiática que exportaria para o oeste o produto nacional da China. Naqueles dias, a própria China era um construto muito recente. Seu nome ocidental deriva de "Qin" Shihuangdi, o tirano que conquistou os vários Estados em torno dos vales do Huang-he e do Yangtsé e proclamou-se seu imperador em 221 AEC. Como vimos, contudo, a civilização nessa região já tinha milhares de anos. Em contraste com a Índia, nenhuma lacuna no registro arqueológico interrompe a produção contínua de bronzes (para não dizer de jades e cerâmicas) entre o *yu*, o

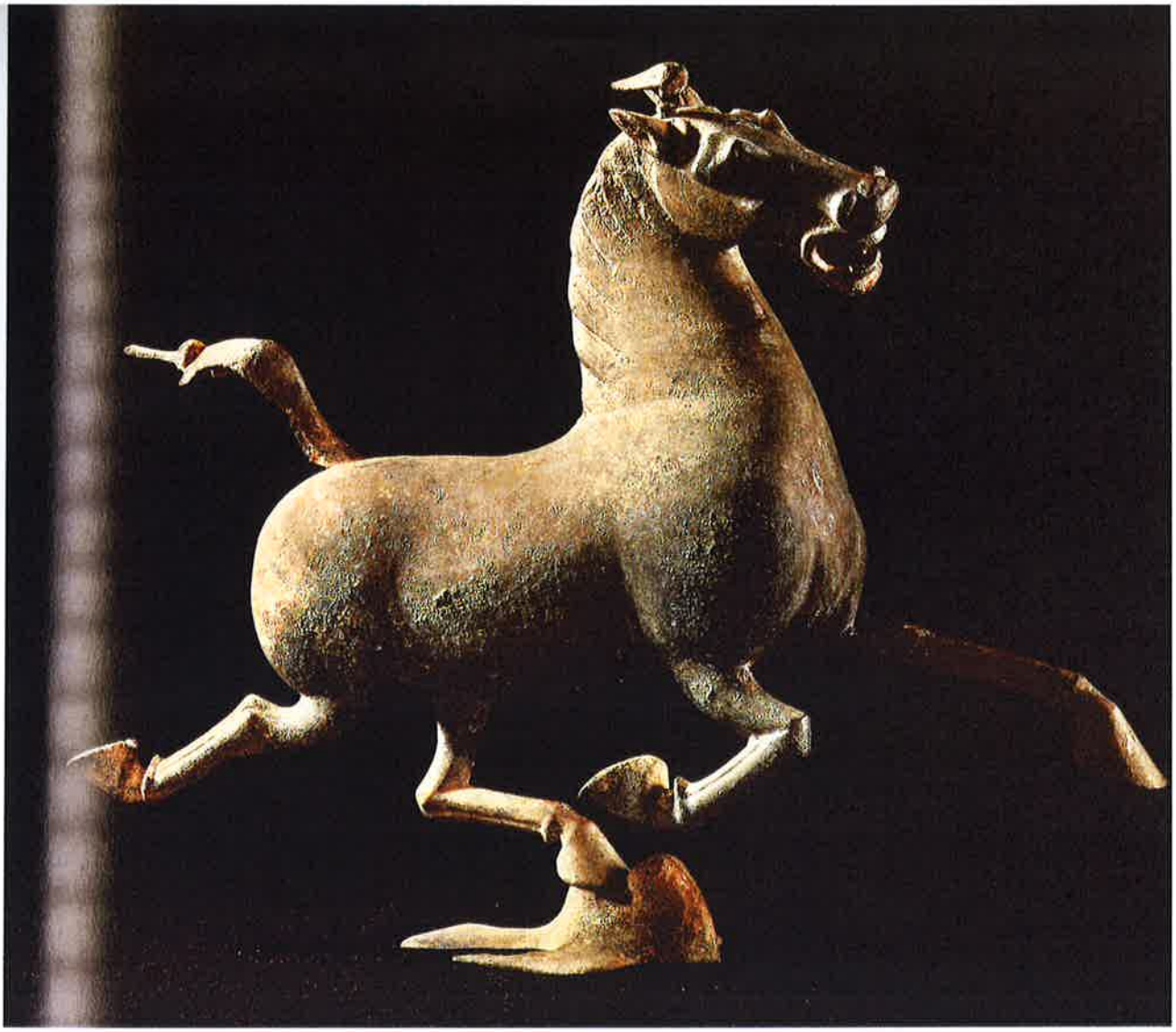
54 Um *boshan* [montanha das fadas], incensório de bronze incrustado do túmulo de Liu Sheng, *c.* 120 AEC. Os túmulos chineses proporcionaram muitas das mais espetaculares redescobertas arqueológicas do século XX: a China antiga conquistou hoje uma reputação pública tão glamourosa quanto a do Egito antigo. Essa obra-prima perfeitamente preservada provém do túmulo de um príncipe e de uma princesa cujos corpos foram encerrados em trajes feitos de lâminas de jade, costuradas com fios de ouro. Esse dispêndio fenomenal de mão-de-obra e materiais era uma garantia contra a corrupção física, para que os mortos pudessem seguir adiante na outra vida com o corpo e as posses intactos.

jarro ritualístico Shang de cerca de 1.050 AEC que vimos na p. 48, e este *boshan* banhado a ouro [**54**] de cerca de 120 AEC.

Mas uma folheada nas páginas anteriores sugerirá que pressões sutis estavam em ação, refinando e transformando a curtida agressividade do vaso anterior. O *boshan*, ou "montanha das fadas", de 120 AEC, era um objeto destinado antes à reflexão privada que à cerimônia pública. O novo pensamento que emergiu na China por volta de 500 AEC havia separado essas duas esferas. Confúcio traçara preceitos rigorosos para orientar a conduta de pessoas como o dono do *boshan* – um príncipe chamado Liu Sheng – para com sua família e a comunidade ao seu redor. A refinada elegância da base e do jarro parecem respeitar o etos resultante: conheça seu lugar, evite a rusticidade. Mas elevando-se do oceano simbólico da taça, com suas ondas estalantes e espiraladas, rutilam picos bravios como labaredas. Eles representam uma ilha pertencente aos bem-aventurados (as minúsculas criaturas que os galgam) – uma ilha evocada em lendas atribuídas ao contemporâneo quase lendário de Confúcio, Lao Tsé. Foi o livro da sabedoria de Lao Tsé, o *Tao Te Ching*, que falou desse reino ao qual todo indivíduo de distinção devia aspirar, o da tranqüila e solitária contemplação do cosmos. Ele falava por insinuações, pois nenhuma asserção em tais assuntos poderia ser definitiva. De modo similar, o *boshan* que agora vemos é em si incompleto. Cada pico chamejante é varado por um fino orifício através do qual saía a fumaça do incenso queimado sob a tampa. Com isso o *qi*, a força vital que perpassa o cosmos, ganhava transitória visibilidade, dispersando-se lentamente em alguma câmara palaciana.

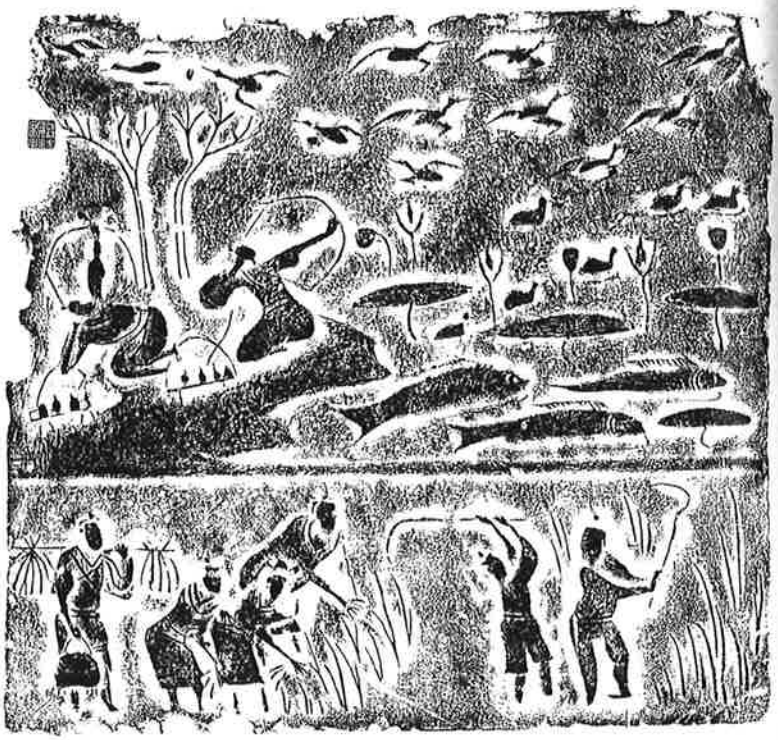
Depósitos em torno dos orifícios nos dizem que o *boshan* foi utilizado durante a vida de Liu, mas ele foi redescoberto entre os tesouros tumulares dispostos ao redor do cadáver do príncipe, que jazia trajado numa armadura de jade. Mais de dois milênios depois do enterro do *cong* de jade neolítico [ver **23**, talvez outro cosmos em miniatura], muitos artefatos produzidos por mão-de-obra intensiva ainda eram sepultados sem chegar aos olhos dos vivos. O exemplo mais grandioso, outra redescoberta da arqueologia do século XX, foi o túmulo do fundador da nação, o imperador Qin, falecido em 210 AEC. A seu redor havia um exército de seis mil guerreiros de terracota em tamanho real, e cada membro desse séquito do além fora laboriosamente individualizado mediante a seleção de partes corpóreas modulares. Como veremos, a China não foi a única civilização nessa era a procurar representar fielmente os fatos em escala industrial. Mas a distinção entre o factual e o vital, posteriormente importante para os teóricos da arte chinesa, já pode ser vista em operação nos quatro séculos a partir de 206 AEC, o período da dinastia Han.

O "Cavalo voador" [**55**], estatueta de bronze encontrada num túmulo datado dos últimos dias dos Han, tem um pé em circunstâncias históricas. Era o tipo de corcel possante da Ásia Central que os imperadores Han faziam questão de importar para combater as incômodas tribos em suas fronteiras ao norte. Ele tinha



55 "Cavalo voador", modelo em bronze de um túmulo em Leitai, na província de Ganzu, *c.* 120 EC. Esta é mais uma peça de um túmulo chinês da dinastia Han, desenterrado em 1969. O bronze foi baseado numa raça de cavalos introduzida na China pelo imperador Wudi, dos Han, em torno de 100 AEC. Wudi conquistou o reino de Fergana, na Ásia Central, com o intuito expresso de obter esses unicamente poderosos "cavalos do céu".

o prestígio de uma Harley-Davidson, enquanto a "andorinha voando" em que se empoleira com tanto garbo pode ter enriquecido suas credenciais reais, já que esse era o nome da esposa de um imperador. Mas, inspirado pelas mesmas energias flamejantes que eletrizam o *boshan*, um troféu a realizar um ato de equilíbrio torna-se uma convulsão transcendente no espaço. A força vital, o *qi*, infunde-se no vazio ao seu redor, tornando-o potente. Os hábitos confucianos da restrição e da sugestão convertem o vazio no cheio a partir de ângulos alternativos. Num azulejo de outro túmulo de fins do período Han [**56, 57**], a argila foi estampada com um molde que parece traduzir um desenho original feito com tinta. Pode-se ver como os barrancos do rio foram chanfrados para corresponder à mancha onde o pincel foi descarregado. Conforme vai desaparecendo por detrás dos caçadores de patos, a argila lisa se torna a névoa de onde alteiam os pássaros e os lótus. Abaixo, a plantação de arroz em torno dos lavradores é evocada com poucas e rápidas pinceladas verticais, e uma economia igualmente fluente conjura o homem que vem trazendo o almoço. Eis aí um prospecto de um campesinato feliz, súdito da vasta



56, 57 Decalques de azulejo de louça com cenas de caça e colheita, Chengdu, Sichuan, dinastia Han.

burocracia que então abrangia o leste da Ásia, perfeito para distrair um latifundiário rural na outra vida.

Abre aspas

Itália, 50 AEC-150 EC

Na segurança de um outro império gigantesco, sob o teto da vila de um nobre, um pintor mirava as paredes, confrontando um painel vazio de estuque úmido e fresco [**58-61**]. Uma pincelada central, para servir de guia. Façamos um traço vertical em cada lado: começaremos com uma coluna. O que teremos à direita e à esquerda? Uma árvore; um santuário. Na verdade, um outro santuário também. Aquele será numa estrada rural, haverá juníperos, rochedos (deixemos o pigmento bem aquoso nessa parte). Mas precisamos preencher o primeiro plano: vamos dividi-lo. Um rio, sim – uma chance de inserir azuis; então uma ponte; então peregrinos a cruzá-la. Troquemos de pincel, para esboçá-los; para traçar algumas cabras, pontilhar umas folhas de carvalho... À medida que o pintor desse salão no sul da Itália improvisava seu "afresco" (o nome dessa técnica em estuque úmido), ele recorria a um vasto sortimento de pressupostos. Sobre luz e sombra, e sobre como fazer objetos a partir delas – abordagem que teve raízes provavelmente na ciência visual da Atenas Clássica, cerca de quatrocentos anos antes. Pressupostos sobre como a arquitetura clássica e a religião haviam desde então se estabelecido a ponto de se tornarem elementos envelhecidos de uma paisagem – paisagem que fora internalizada

e idealizada, paisagem que quase se poderia cantarolar. As melodias para ela foram escritas por poetas gregos como Teócrito, com seus idílios "pastorais", em torno de 250 AEC. Alusões a esse tipo de imagens teriam sem dúvida deleitado o empregador do pintor, Agripa, amigo íntimo do imperador Augusto. Elas elevavam sua propriedade privada a um plano de encanto e fantasia; conformavam-se às analogias entre poesia e pintura traçadas havia pouco por escritores como Plutarco e Horácio. "Vinhetas" como esta se fundem indefinidamente com o branco do estuque, como uma cena no olho da imaginação. Não menos indefinidamente, quando vista dos pórticos da vila em 11 EC, a *Pax Romana* – o acordo para a "paz romana" – estendia-se então para abranger o Mediterrâneo e tudo o que havia além. Que época e que local melhores para jogos de citação e para sonhos?

Compartilhamos a privacidade do salão de Agripa graças ao vulcão Vesúvio, que entrou em erupção em 79 EC e soterrou sua vila, em Boscotrecase, e a cidade de Pompéia, mais abaixo, preservadas sob cinzas durante mil e oitocentos anos. Outras paredes nessa confortável conurbação costeira revelam a gama de entretenimentos visuais então em oferta. Falsas colunatas, falsos ramos de flores a adorná-las; moradas e jardins fantasiosos mais além; frutas saborosas em resplendentes jarros de vidro; uma Flora graciosa, colhendo flores numa campina; um Príapo vulgar, pesando na balança seu pênis desmesurado; atores, teatro, máscaras. As pinceladas são amiúde tão súbitas e livres como na vila de Agripa. En-

58-61 (à direita e no verso) Pintura mural de uma paisagem idílica, da "Sala vermelha" da quinta de Agripa em Boscotrecase, Itália, *c.* 11 EC. As obras dos pintores mais famosos da antigüidade clássica, como Zêuxis e Apeles, foram totalmente perdidas, e o que restou foram sobretudo afrescos ligeiros de ambições bastante modestas. Esse exemplo vem de uma mão notavelmente talentosa, empregada para decorar a vila de um grande político romano. A maneira associativa e fluente com que a cena foi sonhada pode ser comparada às táticas literárias de prosadores contemporâneos como Petrônio, autor do *Satyricon*.

quanto isso, em muitos assoalhos e pavimentos de Pompéia, os padrões de sombreamento estavam sendo traduzidos para o meio mais custoso e trabalhoso do mosaico – campos de lascas coloridas incrustadas, uma técnica velha em origem mas que recebera um novo ímpeto graças a recentes melhorias na fabricação do vidro e do cimento.

Ao saber do desastre que se precipitara sobre esse campo de prazeres provinciano, o imperador Tito, em Roma, pode ter parado para refletir diante do bem mais valioso de seu palácio, o *Laoconte* [62]. Sabemos disso porque um visitante em seu palácio, o escritor romano Plínio, admirava essa trama de angústia como "uma obra preferível a qualquer outra pintura ou escultura". Plínio prossegue identificando seus escultores como Agesandro, Polidoro e Atenodoro, da cidade grega de Rodes, elevando-os com isso acima dos escalões comuns de artistas empregados sob o governo romano. Ele não chega a informar aos historiadores da arte quando essa equipe esteve trabalhando, nem onde. Eles observam que muito nessa escultura se assemelha a certas esculturas turbulentas feitas para um déspota em Pérgamo* em cerca de 180 AEC. Todavia, os nomes do mesmo trio também foram encontrados numa estátua de um sítio específico, feita cerca de dois séculos mais tarde para o imperador Tibério. Enquanto seu predecessor Augusto encomendara monumentos que prestavam deferência à restrição clássica do Partenon, os gostos de Tibério se inclinavam antes para o dinamismo da Grécia helenística – um vaivém de pontos de referência antagônicos que se manteriam ao longo de sucessivos reinos imperiais, por séculos a fio. Além disso, um escultor grego ambicioso poderia achar que os sofrimentos heróicos de um sacerdote de Tróia – condenado pelos deuses a ser estrangulado por serpentes, juntamente com sua prole – agradariam aos então governantes do mundo. Por volta da mesma época, a *Eneida*, a epopéia que Virgílio fez para o novo império, subverteria a *Ilíada* ao afirmar que Tróia, derrotada pela Grécia muito tempo atrás, fora o lar original dos vitoriosos romanos.

Em outras palavras, olhamos através de névoas errantes de alusões, de blefes duplos e de ansiedade cultural quando tentamos retraçar as origens não apenas do *Laoconte*, mas de muitos dos melhores ícones da estatuária antiga. Por exemplo, o *Apolo Belvedere*, que apresenta o ideal contrastante da graça reconfortante, assenta-se em alicerces históricos igualmente incertos. Os pintores que serviam às classes ociosas de Roma em Pompéia eram provavelmente de origem sobretudo grega. O mesmo tipo de clientela, que encomendava cópias de obras-primas gregas já antigas para adornar seus jardins italianos, é responsável por grande parte de nosso conhecimento indireto de Praxíteles, Policleto e outros. Admirar "o antigo" é, em grande medida, sonhar o sonho de outrem.

Que tipo de sonho é o *Laoconte*? Uma meditação sobre agonias heroicamente toleradas, sem dúvida. Pessoalmente, não posso deixar de me surpreender com o

* Pérgamo ficava na atual Turquia, mas as esculturas em questão encontram-se hoje num museu em Berlim.

62 Agesandro, Polidoro e Atenodoro, *Laoconte*, *c.* 40 AEC (?). Na *Eneida* de Virgílio, Laoconte era um sacerdote de Tróia que, ao alertar os troianos sobre seus inimigos gregos, desagradou aos deuses, que enviaram serpentes gigantes para matá-lo e a seus filhos. Essa imagem em escala ampliada dos sofrimentos de Laoconte foi esculpida provavelmente por uma equipe de escultores gregos a serviço de clientes romanos, já que estes gostavam de reivindicar parentesco com Tróia. Com suas contorções e contrastes dinâmicos, e sua atenção às emoções da humanidade mortal, o *Laoconte* se tornaria um objeto de fixação na cultura européia do Ocidente após sua redescoberta em 1506.

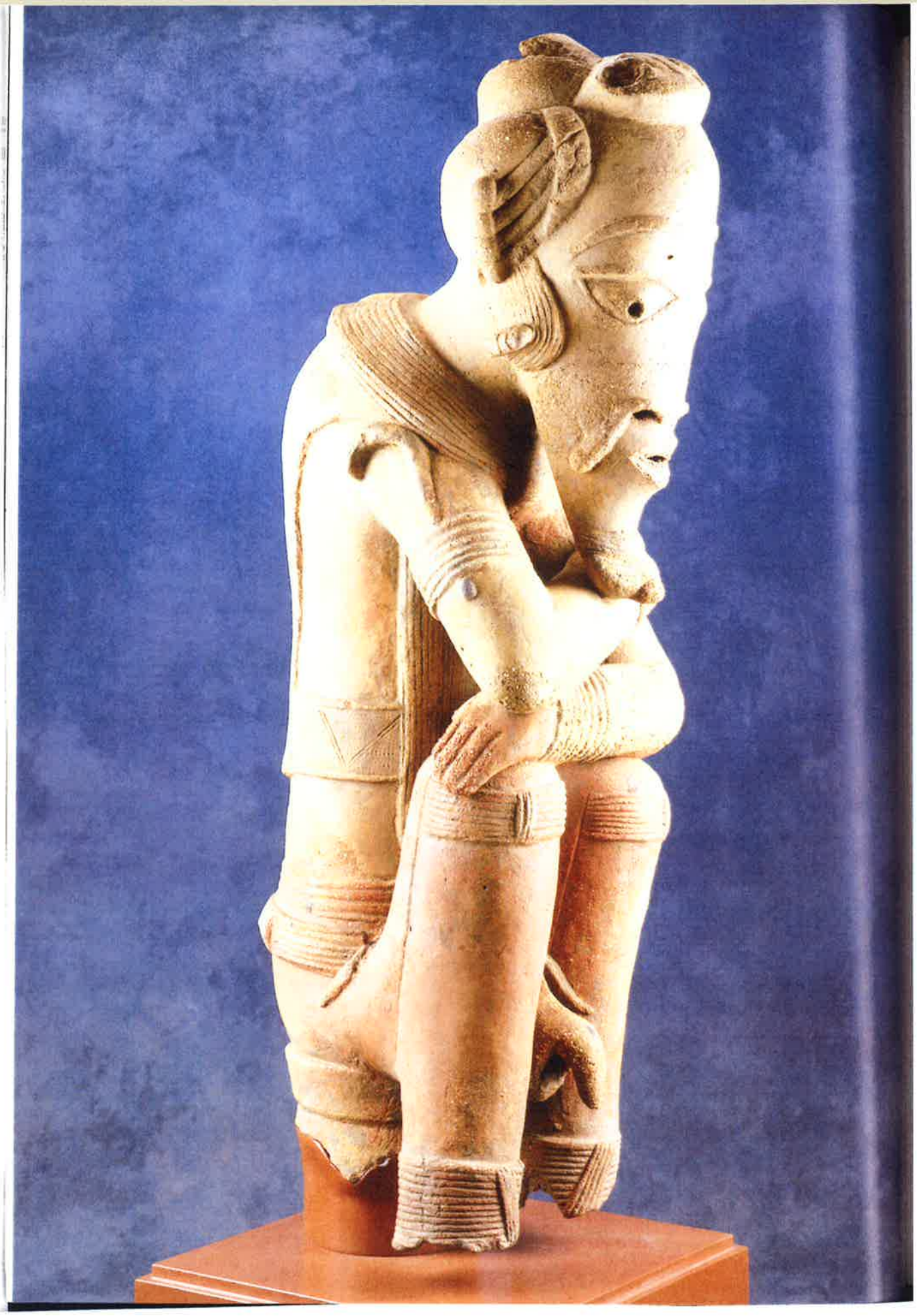
mero e obstinado *artesanato* dessa máquina melodramática de músculos. Mas nesse caso eu talvez esteja preso num acaso da perspectiva histórica. O grande Michelangelo ficou atônito quando o *Laoconte* foi retirado das ruínas do palácio de Tito em 1506, e a estátua ainda tinha autoridade canônica quando se começou a escavar Pompéia em 1748. Mas desde então o Ocidente foi desenvolvendo sua percepção do Mediterrâneo antigo mais ou menos na ordem inversa. As definições do que seria real e devidamente "clássico" retrocederam da Roma dos imperadores para a Atenas de Péricles – particularmente quando o britânico Lorde Elgin transportou grande parte do friso do Partenon de Atenas para Londres em 1819. Na virada do século, o período arcaico, ainda mais antigo, assomou à vista, e pouco depois a civilização minóica foi redescoberta: os modernistas do século XX ficariam felizes, acima de tudo, com os ídolos cicládicos pré-históricos. Em algum ponto daquela escala deslizante, os artistas sempre encontraram estruturas de pensamento provocantes e desafios imaginativos, atribuindo com isso novos significados ao estagnado termo "classicismo".

Antes do ressurgimento do *Laoconte* em 1506, contudo, a autoridade da arte antiga residira no que havia permanecido acima do solo – sobretudo nas impressionantes construções dos romanos. Em meio a todas as pontes, fortes, anfitea-

63, 64 Espirais de 10 a 16 da Coluna de Trajano (vista do nível do chão), Roma, 113 EC. Um friso narrativo com 200 metros de comprimento se espirala em torno da coluna maciça. Um padrão constantemente alto de entalhamento é mantido do início ao fim. Não se sabe ao certo se o mármore era originalmente pintado. O conjunto se eleva como um documento incomparavelmente completo e claro da propaganda imperial. Ao mesmo tempo, contudo, o empreendimento permanece algo misterioso. Que tipo de observador os artistas teriam em mente enquanto cinzelavam cada pequeno detalhe das campanhas de Trajano, num nível muito além do alcance do olhar mais penetrante?

tros e templos que se estendiam desde a África setentrional até a Síria e o Reno, em meio a todo o seu prodigioso acervo de ornamentos e inscrições, os focos principais situavam-se ainda na própria Roma: o Coliseu e o Panteão, monumentos respectivamente ao entretenimento e à ilustração (aquele construído em 75-80 EC, este em 126); a dourada estátua eqüestre do imperador Marco Aurélio, dos anos 170; e, desse mesmo século de autoconfiança imperial, a coluna deixada pelo militarista Trajano [**63, 64**]. Esta permanece até os dias de hoje no fórum que Trajano construiu em 113 EC, para comemorar as duas guerras em que ele conquistara a Dácia, na atual Romênia. Estas acabaram sendo a última tentativa dos romanos de expandir o território do império, e essa região seria a primeira de que o império recuaria antes de seu colapso no Ocidente. Para os observadores subseqüentes, esse monumento, mais do que qualquer outro, resumia a essência, de resto impalpável e difícil de definir, da "arte romana".

A coluna de mármore de 30 metros foi entalhada por uma equipe não identificada, que, trabalhando com um grau exemplar de meticulosidade e acabamento, ali registrou tudo o que acontecera nas guerras. É possível que tenham consultado o diário de campanha do próprio imperador à medida que avançavam gradualmente nas espirais, começando pelo rés-do-chão. Em nossa fotografia, você levantou a cabeça para além do décimo circuito da coluna, cada um deles com um metro de altura. A história circula e desbasta seu caminho rumo ao topo, cruzando florestas, portões de fortalezas, fozes portuárias. Na primeira das principais fileiras à vista, bárbaros e legionários abatem as florestas da Dácia enquanto Trajano se prepara para assaltar o principal reduto dos inimigos; na fileira seguinte, romanos vitoriosos se agrupam em torno de seu imperador sentado, a receber a rendição dos dácios. Entretanto, as juras dos bárbaros se mostram volúveis; assim, uma fileira e dois anos mais adiante, o imperador precisa uma vez mais trazer navios da Itália, passando de porto em porto até chegar de novo à linha de frente, dirigindo uma campanha que não terá fim enquanto não chegar ao pedestal onde sua estátua outrora se punha, oito circuitos acima da moldura. É um empilhamento de fatos sem conta. A coluna ficava entre as bibliotecas de grego e latim de Trajano, mas nem subindo até as janelas seria possível apreender todo o seu conteúdo, assim como tampouco o de uma enciclopédia. Erguendo-se acima dos edifícios da cidade, com suas vinhetas poéticas, e de seus pátios, com sua estatuaria sutil e espetacular, a coluna afirma que existe também uma arte que é prosa simples, mas nem por isso mais fácil de conter: ela estabelece uma normalidade vertiginosa, que faz parte do que o termo "clássico" passou a significar. Esse mundo sufocante e sem remorso de armas e homens sempre regressa ao tipo de figura, e ao tipo de verdade, estabelecido na base dessa imagem. Cortar, içar, puxar e carregar: a vida significa trabalho, e todo homem deve suportar seu fardo.



4

MUNDOS MEDIEVAIS

Imagens apartadas

Nigéria, Peru, Europa, 500 AEC-500 EC

Havia três reis: um na África, um na América do Sul e um na Europa [**65, 66, 67**]. Assim pode ter início a história. Mas primeiro o narrador respira fundo e faz uma ressalva. O que andou acontecendo neste livro até agora? O *Homo sapiens* vagueou por todos os continentes e descobriu várias maneiras de fabricar objetos que fascinam os olhos. Em todos esses esforços há um mesmo fator invisível – o mental, o espiritual, ou como quer que o definamos –, mas, quanto ao mais, eles se desenvolvem diversamente em lugares diferentes. Passado algum tempo, sociedades maiores crescem aqui e ali, e dentro delas a imagística ganha novas dimensões: ela interage com a escrita e a construção, e surgem então altas culturas visuais, cheias de autoridade "canônica". E, entre os vários centros de poder e tradição, intermediários artísticos emergem, permutando e mesclando estilos e técnicas.

O que acontece, então, desse ponto em diante? Será que a história prossegue até que esses intermediários tenham inexoravelmente urdido o tecido global de imagens que nos rodeia hoje em dia? Não, não acho que as coisas aconteçam assim de maneira tão simples. Na verdade, a partir desse ponto o enredo se complica. Pensar na história global no milênio que se seguiu a 200 EC significa pensar em mundos culturais que se tornam cada vez mais intricados e cada vez mais divergentes. Assim sendo, o argumento a seguir será tecido em direções alternadas – aqui rumo a discórdias, ali a harmonias. Hoje em dia, é claro, temos algo chamado "legado mundial da arte", um grande saco que contém todos esses fascinantes objetos que as pessoas fizeram em outros tempos. Discutir a história global da arte envolve selecionar nesse saco aquilo que se ajusta à página e ao propósito argumentativo. Não obstante, *na época*, os artistas e as culturas que produziram esses objetos podem muito bem ter vivido sem saber da existência uns dos outros. Assim, se algum de meus truques de apresentação fizer com que pareçam aparentados, amigos ou inimigos, cuidado: as coisas podem ser mais estranhas do que parecem.

Havia três reis. Um deles vivia no que hoje é a Nigéria. Teria sido contemporâneo de alguém no último capítulo, já que a cultura que produziu retratos (ou imagens ancestrais) como o seu floresceu aproximadamente entre 500 AEC e 200 AEC. Os arqueólogos procuram ler, nessas figuras em terracota, como teria sido essa sociedade, já que os dados empíricos são frustrantemente escassos. Eles a cha-

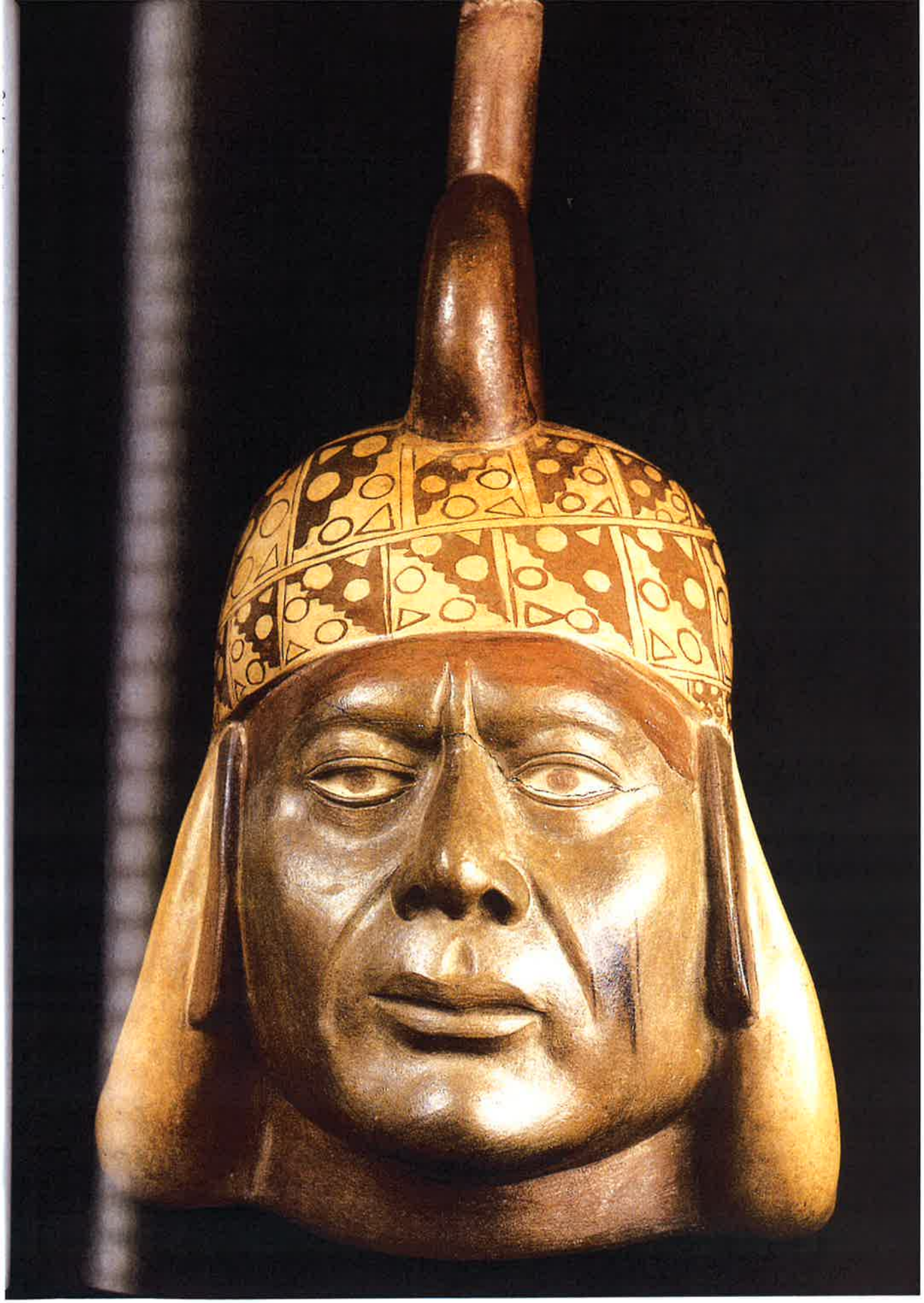
65 Dignitário sentado, terracota nok, 250 AEC (?). Esta é uma das mais completas terracotas que vieram à luz da antiga cultura nok, na Nigéria. A maioria das outras descobertas é de cabeças destacadas ou fragmentárias, finamente moldadas e entalhadas. Apesar disso, há uma considerável variedade nas escalas, desenhos e humores expressivos das peças nok. Parece razoável considerar a nok como a mais antiga ancestral conhecida de várias tradições locais da África ocidental que acabariam causando fascínio internacional no século XX.

66 Vaso-retrato da cultura moche, Peru, 200-500 EC.

maram de cultura "nok" devido a uma cidadezinha nas campinas arborizadas ao norte do rio Níger, onde as figuras vieram à luz pela primeira vez. Essa parece ser a região de onde se originou o povo banto, que mais tarde se espalharia ao oeste, ao sul e ao leste por toda a África subsaariana. Foi nessa área também que eles começaram a fundir o ferro, prática que consideravam tradicionalmente como a fundação da civilização. Mas com essas estatuetas estamos efetivamente de volta ao nevoeiro de mistério em que iniciamos o Capítulo 2. Será que elas se ligam historicamente ao Egito, via três mil quilômetros de gramados e mais o Nilo? Uma simples possibilidade: pode não ser coincidência que o gancho na braçadeira do rei seja a insígnia de cargo usada por um faraó. Mas, com respeito apenas à conduta artística, é interessante comparar esse lúgubre e viril dignitário com o malajambrado Akhenaton que vimos na p. 51. Em ambos, uma figura parece ter ganhado forma mediante metáforas enérgicas e idealizadoras. A julgar por objetos posteriores da África subsaariana, a grandeza mental era demonstrada ali pela grandeza da cabeça. Cada elemento da figura foi saboreado na busca de sua essência linear, qual fosse uma palavra que dançasse na língua na busca de captar o seu som. O artista construiu cilindros de barro e deixou que secassem antes de riscá-los com uma lâmina*, gravando as linhas como se trabalhasse num toco de madeira. E isso pode sugerir a principal razão por que ainda estamos praticamente perdidos no que se refere à antiga história africana: salvo, parece, por umas poucas terracotas, quase toda a alta arte dessas regiões acabou virando comida biodegradável para os cupins.

Como é perturbadora a *ausência* de idealismo dessa cabeça feita por um oleiro moche na costa pacífica do Peru [**66**]! "Moderna" é a palavra que procuraríamos, confrontados pelo naturalismo impiedoso do retrato desse governante. Com um fascínio nauseante, todas as sutis assimetrias com que o tempo modela um rosto foram remodeladas numa presença quase tão ambivalente e sinistra quanto a de qualquer político contemporâneo. Mas o sujeito viveu algum tempo entre 200 e 500 EC, e recolocá-lo na história é reconstituir o estranho e incoerente fenômeno que é o naturalismo. Os moches foram uma das maiores sociedades peruanas a tirar proveito das fundações lançadas pelos construtores de Chavín de Huántar, o templo que vimos há dois capítulos [ver **22**]. Como todas essas sociedades, eles se destacaram nos desenhos abstratos e econômicos, e o lenço do governante lembra os tecidos de cores brilhantes feitos pelos uaris, no interior do país, que estão entre os mais impressionantes tecidos que sobreviveram dos tempos antigos. Como os povos de todas as partes das Américas, os moches investiram muita criatividade nos vasos de argila pintados. Era possível beber desta cabeça, como também do acrobata mexicano de Tlatilco [ver **39**] ou dos muitos e vívidos jarros sodômicos e outros artigos eróticos dos moches. Dentro dessa tradição, alguém parece ter começado a retratar governantes a partir da observação direta em torno

* Também aqui, a julgar por evidências posteriores, os oleiros dessa região foram tradicionalmente mulheres.

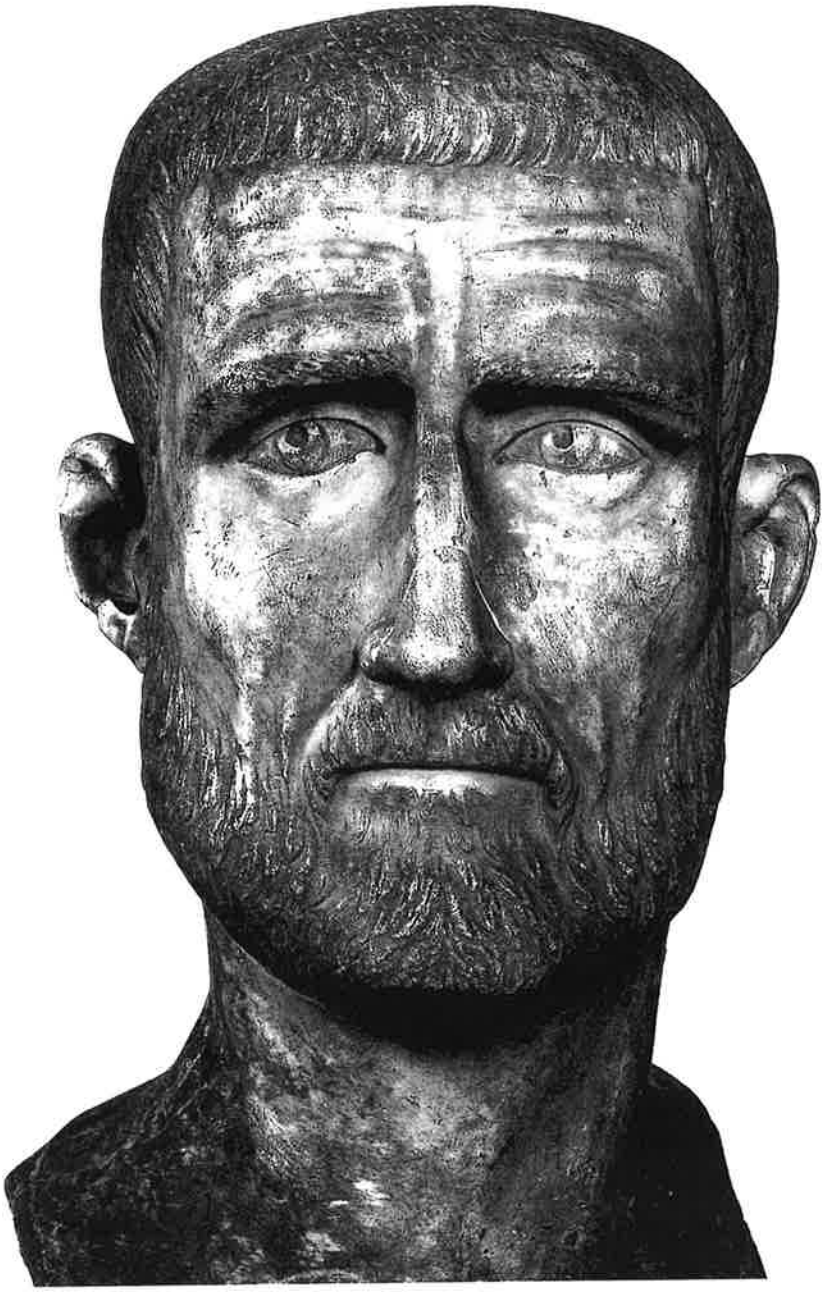


do ano 200. O hábito se manteve em voga por algumas gerações, e então desapareceu. Mas o *sentido* desses estudos ao natural conservou a forma de vasos. Não havia nada a idealizar numa cabeça, já que ela não era senão um recipiente para fluxos transitórios de energia. Não havia motivo para monumentalizar a pessoa do rei, já que ela era um instrumento sacrificial que talvez precisasse ser esmagado. Alguns dos retratos moche formam seqüências, retornando ao mesmo indivíduo em diferentes estágios de sua carreira. Em uma seqüência, um rei que nos confronta, no primor da idade, com ar orgulhoso e soberano, como o homem na presente foto, termina como uma figura grotesca, diminuta e balbuciante, com os braços amarrados às costas, nua. Ele foi derrotado em combate por um novo pretendente ao poder. O novo rei beberá seu sangue em um ritual.

Meu terceiro representante da incoerência é Probo [67], soldado dos Bálcãs centrais que se tornou imperador de Roma depois que um predecessor foi assassinado em 267, e que seria também assassinado seis anos depois. Nesse ínterim, ele cavalgou incessantemente através do vasto império para combater rebeldes no Egito e invasores da Germânia e da Pérsia, achando tempo em algum momento para que um artista registrasse suas feições. Essa pose seria necessária porque a imagem do imperador era a peça-chave para esse sistema político difuso e na época quase em colapso. Cópias suas estariam em todas as partes onde ele não estivesse. Uma cabeça de mármore como esta se encaixaria num corpo à espera em algum plinto no fórum das cidades, e seria objeto de saudações e do respeito da província. Em meados do século III, o rodízio foi rápido e brutal: vinte e cinco cabeças de "imperadores soldados" foram derrubadas em cinqüenta anos.

Pertencerá essa escultura a uma tradição naturalista com que estejamos familiarizados? Três séculos antes, os romanos haviam adotado a sofisticação grega expressa em obras como a cabeça de bronze de Delos na p. 74. Comparando Probo com ela, temos a impressão de que nesse novo clima político os artistas consideravam irrelevante esse nível de sofisticação. Todas as ondulantes e trêmulas sutilezas do modelamento foram abandonadas em prol de planos simples e compactos e de ranhuras vigorosamente repetidas. Aqui, a impressão causada pela testa e pela linha dos cabelos aproxima-se, acima de tudo, daquela deixada pela escultura nok. Esse efeito é tido como sintoma de um "declínio" geral nos padrões artísticos clássicos; e é decerto verdade que qualquer um que percorra uma exposição cronológica da antiga escultura mediterrânea notará uma estranha guinada na qualidade durante o século III, como se um bando de peões mal assalariados tivesse sido contratado para fazer o serviço sem o necessário *know-how*. E isso é possivelmente um reflexo da realidade contemporânea: pestes terríveis, recorrentes por toda aquela época, podem muito bem ter aniquilado muitos artesãos de alto nível.

A urgência, mais que a incompetência, porém, parece ter sido a nota principal aqui. Os historiadores afeitos à política estatal podem afirmar que o retrato sem firulas desse homem duro da Europa Central representa de fato os "verda-



67 O imperador Probo, busto de mármore, 276-82 EC. A escultura retratista da Roma antiga, via de regra, era menos idealista e mais factual que a da Grécia antiga. Apesar da abrangente influência da elegância clássica grega na Itália, a preferência por definir a exclusividade do sujeito – e até mesmo sua feiúra – perpassa a arte romana desde os tempos remotos até pelo menos o século III, época dos imperadores legionários como Probo. Nesse sentido, as feições severas vistas aqui preservam uma tradição antiga.

deiros" valores da remota Roma pré-imperial, prática e sem sentimentalismos, reafirmando-se após quatro séculos de namorico com os truques caprichosos da Grécia. Os historiadores afeitos à religião podem encontrar no cenho de Probo, e em suas pupilas voltadas para o que está distante (um truque comum dos escultores desse tempo), sinais de uma inquietação espiritual generalizada, como se ele e sua época aguardassem uma nova resposta para o sentido da vida. Como um mero cronista de estilos, vejo nesse cenho franzido uma mente empenhada em compreender condições históricas então inauditas. É verdade que os maneirismos da arte clássica seriam revividos – ou pelo menos recitados – num novo período de estabilidade imperial, durante o século IV. Mas pelo menos na Europa essa restauração teve vida curta, como outras nos séculos seguintes. A vida ur-

bana que sustentara os valores clássicos começou a ruir com a chegada dos invasores da Alemanha e da Ásia, durante os anos 400; as invasões subseqüentes contribuíram para erodi-la ainda mais ou erradicá-la. Tempos incertos à frente: para Probo, leu o autor.

Trabalho e oração

África Setentrional, Índia, Itália, Síria, Ilhas Britânicas, 1-750 EC

Agora retornarei à base, ao ponto onde este livro começou. Imagine, por um instante, que exista de fato algo que podemos chamar de um artista típico, e ponha-se no lugar dele. Estamos aproximadamente no ano 330, mas, assim como o hominídeo diante da pederneira, você continua face a face com a pedra, de ferramenta nas mãos. A pedra é maior – uma placa de mármore – e o equipamento é melhor – você tem um acervo de cinzéis de aço, talvez até uma broca. Você foi incumbido de esculpir as grinaldas na tampa de um sarcófago [**68**]. (Um caixão de pedra, em outras palavras: uma tarefa comum nas oficinas de pedra no Me-

68 Sarcófago de uma senhora, esculpido com as quatro estações, *c.* 340. Para os romanos, a "África" era principalmente a região em torno de Cartago, a cidade que fora outrora sua inimiga – em outras palavras, a atual Tunísia. Sendo uma grande zona agrícola, conhecida como "celeiro do império", a África mantinha uma vida cultural vigorosa, como testemunham vários mosaicos e esculturas, além de alguns escritores – não apenas o célebre Santo Agostinho, nascido na província em 354, mas também a anônima a quem se destinava este sarcófago.

diterrâneo ao longo de toda a época clássica. Essa oficina fica em Cartago, a cidade norte-africana que os romanos haviam tomado dos fenícios séculos antes.)

Você é apenas um adolescente, digamos. Mas, como vem manuseando o cinzel desde a infância, já vão longe os dias em que o mestre sacava do cajado para castigá-lo por arruinar uma folha ou uma fruta. Você ainda precisa ficar de olho nele; mas a faixa frisada que surge sob seu cinzel, o rajado e o brilho do mármore à medida que as lascas se despedem dele sob a luz do sol – essas coisas lhe dão prazer. É um bom trabalho, e, aliás, um trabalho que você poderá fazer sozinho. O mestre diz que seu entalhamento raso parece tímido, e a palavra do mestre é lei; apesar disso, você suspeita de que a técnica dele de entalhe profundo, no painel principal do sarcófago, é antes esnobe e espalhafatosa... Em certos momentos, na oficina, você o ouve a matraquear com um patrono, às vezes com um erudito. Ele entende de quase tudo, mas eles talvez entendam ainda mais. Pode ser que o erudito diga alguma coisa que confirme os seus próprios instintos, pode haver patronos que venham a valorizar o seu toque.

Estou ficcionalizando um tipo de situação de trabalho que existe desde que as grandes sociedades emergiram, e que permanece a norma para quase todas as pessoas que produzem arte hoje em dia, particularmente no sul da Ásia – exceto que agora tal trabalho é comumente considerado um "ofício". Esse tipo de situação é bastante hierárquico e compartimentado, mas, entre seus vários níveis de autoridade, existe algum espaço para que a criatividade transpareça. A razão para enfocá-la neste ponto é que tais condições predominarão ao longo de todo o milênio descrito neste capítulo, mas, depois disso, o que os ocidentais chamam de "arte" transitará gradualmente para meios mais individualistas de produção. Além disso, essa diferença nas práticas trabalhistas é uma das razões por que os historiadores situam esse período à parte dos tempos modernos, chamando-o de "medieval"*.

Em outras palavras, ele pertence a uma "Idade Média", separada da modernidade individualista que virá. Que fatores a distinguem do que veio antes? A decoração desse sarcófago do século IV é "clássica" no sentido amplo. Esses nus rechonchudos vinham marcando presença desde que umas poucas gerações de inventores gregos competitivos haviam concebido seus adaptáveis estilos figurativos, oitocentos anos antes. O drapejamento dos tecidos, as colunas emoldurantes e as vinhas entrelaçadas eram também, havia muito tempo, elementos característicos do ofício. Mas, sob a prolongada normalidade do governo romano, todas essas coisas se converteram em um sistema de múltiplos signos a serem lidos – como as histórias na Coluna de Trajano, ou os pergaminhos enrolados próximo à figura central, a letrada senhora para quem o sarcófago estava sendo preparado. Quatro figuras alegóricas – quatro estações – emolduravam satisfatoriamente sua

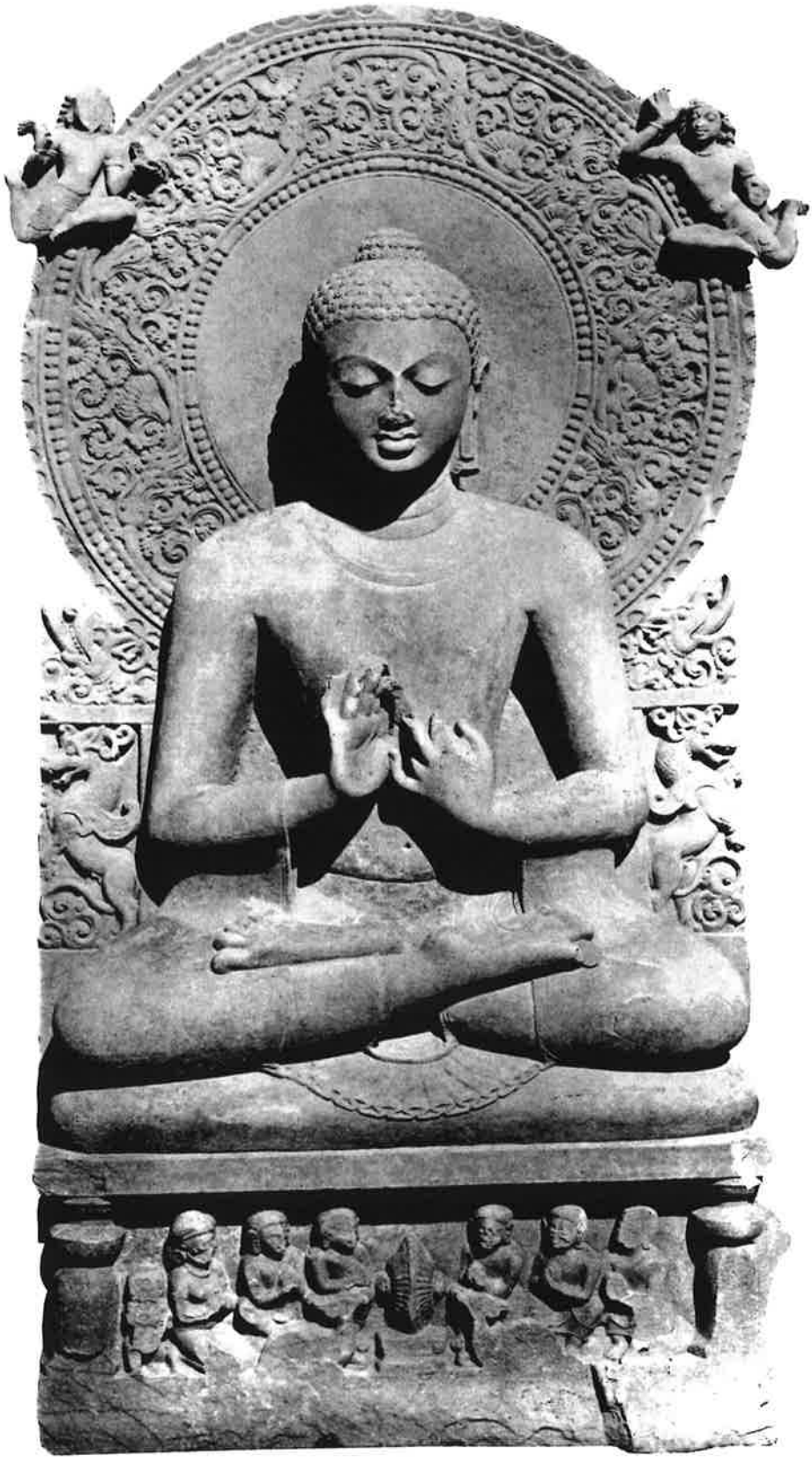
* Onde começa e onde termina o "medieval" é o que se pergunta todo historiador da arte. "Antigo tardio" é o nome atualmente em voga para designar o período entre cerca de 250 até 800 na Europa e no sudoeste asiático, entendendo-se que o medieval vem depois.

memória numa unidade abrangente entre figura, natureza e arquitetura. Esse sistema de significados e posições numeradas tinha emergido clandestinamente como a preocupação central da arte, ao passo que os efeitos naturalistas se revelavam meramente incidentais. O mestre que brocava a base oferecia uma "visão" do modelamento detalhado, temporariamente em moda nos anos 330 e, vez por outra, ao longo dos séculos seguintes, mas as questões relativas à proporção não o preocupavam muito. Outros artistas pós-clássicos seguiriam os instintos de achatamento e incisões curtas do aprendiz que trabalhava na tampa; mesmo assim o significado poderia ser transmitido.

E, todavia, o sistema como um todo estava sujeito a alterações de significado, como a troca de cabeças numa estátua de imperador, ou o novo painel de inscrição na tampa. Por volta dos anos 330, o cacho de uvas, que por tanto tempo significara o "outono", começou a representar também o fiel cristão, o fruto da "vinha verdadeira" do Senhor. Se quisermos ver onde a transição para um novo sistema de significados religiosos originalmente começou, precisamos nos voltar não para o Império Romano, mas para a Índia – onde grande parte da escultura contemporânea obedecia surpreendentemente a princípios similares. A perna de calça feita de tapeçaria, mencionada no último capítulo, nos dá uma idéia de como a arte grega foi acolhida depois das invasões de Alexandre na Ásia Central. Ela se difundiu dali para Gandhara – onde fica hoje o leste do Afeganistão e o norte do Paquistão. Já vimos também que em Sanchi, na Índia central, imagens sensuais da mitologia aldeã cercavam o *stūpa*, o monte cósmico abstrato que fica no centro das devoções budistas. Não sabemos se a novidade de retratar o próprio Buda começou aí, no meio da Índia, ou em outras partes, como uma resposta de Gandhara à estatuária grega. Seja como for, as imagens do grande mestre começaram a aparecer em ambas as regiões não muito depois do nascimento de Jesus.

Aos poucos, mediante processos que provavelmente incluíam o tipo de variação introduzida por aprendizes que descrevi, essas imagens se desenvolveram até atingir o ápice de refinamento visto no Buda em escala de dois terços de Sarnath [**69**], esculpido em torno do ano 450. Sarnath ficava mais a leste, no coração do império Gupta, na planície gangética, a maior unidade política que a Índia testemunhara desde o reino de Asoka, sete séculos antes. A esplêndida alternância entre padrões e polimento liso nessa peça de santuário, esculpida em arenito, reflete a sofisticação consciente e cortesã da cultura Gupta, como também seu intelectualizado desenho geométrico. Um código de gestos manuais, os *mudrāh*, fora adotado no budismo muito antes, e aqui os dedos do Buda denotam "ensinamento", pois foi no parque de cervos de Sarnath que ele pregou seu primeiro sermão. Os ouvintes do sermão estão distribuídos no painel abaixo, semelhantes em formato aos relevos de um sarcófago. Entre eles se encontra uma roda, a da lei do Buda; em torno da auréola do mestre gira uma outra, a das coisas que surgem, mudam e fenecem, a atribulada ilusão de que sua lei promete libertar-nos. Elas são movidas por *apsarās*, espíritos da antiga mitologia indiana.

69 O Buda ensinando, *c.* 450 EC. Essa imagem religiosa exemplar provém de Sarnath, logo ao norte de Varanasi [Benares], no Ganges. Esse é um dos quatro principais lugares de peregrinação budista na Índia; o outro mais importante é Bodh Gaya, onde o Buda atingiu a iluminação. Os antigos monumentos de Sarnath remontam ao período compreendido entre o reinado de Asoka (meados do século III AEC) e o império Gupta (250-550 EC), muitas vezes considerado a fase clássica da civilização indiana. Padrões muito similares aos que dançam em torno da cabeça do Buda foram esculpidos, na época dos Guptas, ao redor da circunferência do maciço Dhamekh Stūpa de Sarnath, um outeiro de pedra erigido por Asoka.



A realidade interior reside na cabeça inerte e totalmente esférica, refletida, por um lado, em seu sorriso sutil e, por outro, na respiração que preenche o corpo mais abaixo. É quase como a planta de um templo erguido num *stūpa,* virada em noventa graus e posta de encontro à parede.

Para tratar desse novo tipo de imagem religiosa, será preciso falar dos sistemas de significado – iconografias. E também, talvez, da possibilidade de aperfeiçoá-los. Como efeito colateral de sua promessa de salvação *do* mundo, o budismo gerou um certo progresso social e cultural *no* mundo. O cristianismo tinha uma dinâmica comparável: Jesus plantara em seus discípulos judeus uma missão e uma visão da história vindoura. Seu "reino" nada tinha a ver com a política mundana ("A César o que é de César, a Deus o que é de Deus"). Será que tampouco tinha a ver com as imagens que promoviam tais políticas? Deveria ele manter a tradicional hostilidade judaica à arte figurativa? Para a Igreja primitiva, essas questões estavam abertas a debate: para ela, as estátuas que representavam os deuses pagãos eram particularmente perniciosas. Durante o século III, quando a fé cristã sofria a perseguição dos imperadores, os cristãos em Roma pintavam suas catacumbas subterrâneas com vinhetas mínimas e economicamente expressivas de imagens do evangelho. Entre 312 e 337, porém, o imperador Constantino transformou aquela espiritualidade perseguida na religião do Estado – um dos elementos da renovação de seu império varrido pela crise, sendo o outro a transferência de sua capital de Roma para a cidade grega de Bizâncio. A partir desse ponto, os conhecidos artigos da imagística rural clássica, como cachos de uva ou pastores com rebanhos, ganharam novos significados associados com o simbolismo dos evangelhos. O sarcófago pertence a essa era. Seu estudado visual clássico seria preservado em obras de arte eclesiástica de escala bem menor, como os painéis com histórias do evangelho que os marmoristas esculpiam nos féretros.

Esse mosaico de Ravena [**70**], cidade na costa leste italiana, tem raízes nessa revolução vinda de cima. Jesus, no centro, possui uma auréola como a do Buda (ambas derivam da mesma fonte, no antigo sudoeste da Ásia) e, à sua própria maneira, põe-se acima do círculo do cosmos. Mas o manto púrpura do Salvador é costumeiramente reservado ao imperador: Deus e César se tornaram sinistramente similares. O mosaico nos leva a outras confusões históricas. Ele foi feito a pedido de um imperador "romano", mas por volta dos anos 540, aproximadamente dois séculos depois de Constantino, o imperador em questão era um grego chamado Justiniano, com um trono em Constantinopla, e envolvido em lutas de um lado a outro da Itália para retomá-la dos godos, o clã germânico que se apossara do país havia setenta anos. Para complicar ainda mais as coisas, esses godos eram na verdade vigorosos defensores dos valores romanos e da religião cristã. Em Ravena, que se tornara o centro administrativo da Itália, eles acrescentaram ao complexo imperial existente uma bela igreja no estilo estabelecido nos tempos de Constantino – uma "basílica", que consistia em um salão retangular longo e alto, com aléias laterais e uma "abside" ou recesso voltado para Jerusalém, a leste.

70 O Cristo Senhor do Cosmos, com anjos e São Vidal, mosaico na abside de San Vitale, Ravena, anos 540. As igrejas de Ravena, com seus ricos mosaicos, resumem a transição ocorrida desde as décadas finais do antigo Império Romano, que entre 402 e 476 teve como centro essa cidade, até o florescimento inicial do novo Império "Romano" sediado em Constantinopla (ou Bizâncio), sob o governo de Justiniano. San Vitale foi iniciada em 527, quando Ravena estava sob o jugo dos godos que haviam conquistado a Itália pelo norte, e concluída em 548, depois que Justiniano reconquistou a Itália pelo leste. Parece, contudo, que foram os artistas de Bizâncio que, do começo ao fim, comandaram sua arquitetura e decoração.

Foi o imperador Justiniano, extremamente ambicioso, quem rompeu com os precedentes. O modelo segurado pelo bispo à direita mostra a inovação que ele tinha em mente para o edifício que o mosaico adorna: na prática, uma igreja completamente centralizada, visão que ele expandiria duas décadas mais tarde, quando seus arquitetos criaram a maior cúpula do mundo em Santa Sofia, Constantinopla (ou Istambul, como é hoje chamada). A igreja de Ravena, um registro da primitiva arte bizantina que não foi tão castigado pelo tempo, era dedicada ao mártir em pé à esquerda, São Vidal. Seu programa artístico coeso ia além do consórcio entre Deus e César e da cúpula com a vasta nave. Nos tempos clássicos, a maior parte dos mosaicos havia buscado inspiração nas pinturas, elas próprias imitações da aparência de objetos tridimensionais. Mas agora as fileiras de tesselas (ou cacos de vidro) dos mosaicistas determinavam o visual da decoração, salpicando-a como que com contas brilhantes e perfurando os tecidos em ritmos for-

mais e vívidos. Elas estabeleciam um novo tipo de unidade. Nesse interior não havia espaço para o modelamento em relevo (muito menos para estátuas pagãs), e todavia o efeito não é exatamente plano, já que as tesselas folheadas a ouro – uma nova e glamourosa linha de produtos – eram inclinadas para um e outro lado, de modo que captassem a luz das janelas e reluzir. A "imitação da natureza" abriu caminho para um outro tipo de ilusão: ao contemplar o semidomo dessa abside, você se sente meio lá em cima, junto com os anjos em seu paraíso de flores e rios.

Cento e sessenta anos depois, os mosaicos foram usados com efeitos semelhantes num templo pagão (convertido em igreja e depois em mesquita) em Damasco [71]. Também aí podem ter trabalhado artistas gregos. Essas fantasias arquitetônicas não distam muito das pintadas em outros tempos nas vilas romanas [ver **58-61**], embora os rios que fluem por elas pareçam não ter fim. A que se destinavam as imagens que contornavam o pátio da primeira mesquita monumental do mundo? A representar os pavilhões do paraíso invocado no Corão, que fora revelado a Maomé no início do século VII? Ou a retratar as cidades sem conta capturadas por seus seguidores nas décadas seguintes? A primeira dessas conquistas, Jerusalém, já tinha sido adornada em 690 com o "Domo da Rocha" ou Mesquita de Omar, uma resposta ímpar e triunfante à arquitetura recente do então combalido Estado bizantino. Mas, vinte anos depois, Damasco seria escolhida pelos conquistadores árabes como capital de um império que se estendia do Afeganistão ao Marrocos e que se preparava para invadir a Espanha. Nessas circunstâncias, os califas, sucessores de Maomé, podiam recorrer a quaisquer recursos artísticos que quisessem. Talvez os mosaicos das mesquitas se destinassem simplesmente a servir como fogos de artifício comemorativos, o tipo de bonança visual que torna irrelevantes questões sobre a iconografia.

Uma intenção distinta parece clara, contudo. Embora os califas dessa era, os omíadas, adornassem seus próprios palácios com imagens de dançarinas de seios nus, as figuras estão ausentes da natureza e da arquitetura exibidas na mesquita. Em comentários pessoais, o Profeta expressara sua inquietação diante de imagens que se pretendiam "vivas", a exemplo dos sentimentos judaicos a esse respeito; de maneira mais geral, o Corão pede aos seres humanos que procurem indícios de Deus em todas as coisas, mas não se atrevam a rebaixá-lo ao seu próprio nível. Já não haveria estátuas no antigo templo de Damasco, apenas um espaço limpo e um *mihrab* [mirab], que indicava a direção para onde os fiéis deveriam voltar-se durante as preces.

Na verdade, a essa altura, a tensão entre imagens e a piedade religiosa se tornava muito mais aguda no cristianismo do que no Islã. Num império bizantino que ainda sofria reveses militares, as opiniões nos círculos influentes vinham se radicalizando rumo a uma posição implícita nas origens judaicas da igreja: orar diante de imagens era mero paganismo. De 726 a 842, a vantagem política oscilou entre o partido dos "iconoclastas" – os destruidores de imagens – e dos "iconódulos", que achavam que uma imagem de Jesus podia pôr a alma na direção

71 Mosaico de cidades, árvores e cursos d'água, *c.* 710, Grande Mesquita, Damasco, pórtico oeste. A Grande Mesquita de Damasco foi o mais ousado projeto arquitetônico de seu tempo no mundo ocidental. Ela conferiu uma presença majestosa aos novos ditames religiosos do Islã, mas ao mesmo tempo foi, em muitos sentidos, culturalmente inclusiva: incorpora colunas de um antigo templo de Júpiter em suas paredes perimetrais, além de um santuário que supostamente contém a cabeça de São João Batista. Os mosaicos impressionistas de mansões e bosques preservam o clima de devaneio tranqüilo visto comumente nas decorações interiores da Roma antiga.

correta. Nas guerras civis que resultaram por causa da arte, quantidades imensas de imagens cristãs em torno do Mediterrâneo oriental foram destruídas, obliterando velhas tradições artesanais. É por isso que conhecemos a arte bizantina primitiva sobretudo por suas excursões pela Itália.

A controvérsia iconoclasta foi apenas uma de muitas fraturas que assolaram a história da arte cristã durante os séculos entre 450 e 950. Justiniano rompera o último elo com a cultura intelectual clássica ao fechar a academia de Constantinopla em 529. Suas campanhas na Itália podem ter trazido esplendor a Ravena, mas deixaram grandes áreas do país devastadas. Em meio ao contínuo quebra-quebra militar que se seguiu, a região já não tinha condições econômicas para manter à tona as altas formas de arte. As fundições de bronze se fecharam, os escultores de mármore largaram os cinzéis. Era possível ter uma vida melhor na agricultura do que nos ofícios urbanos, e todas as melhorias nas condições de vida ocorridas durante os séculos seguintes vieram sobretudo da agricultura.

Enquanto a cultura citadina minguava, outras formas sociais e formatos artísticos surgiram. A alfabetização trocou de canais. Durante o século V, o rolo de papiro – o tipo de livro que acompanhava a senhora de Cartago – começou a ceder vez ao *códice* de pergaminho, mais caro porém mais resistente: era, em essência, um volume encadernado parecido com o que você está segurando. Suas páginas retangulares de couro animal davam aos artistas – "iluminadores", como se tornaram posteriormente conhecidos – uma compacta oportunidade para a invenção e o adorno. Naturalmente, seus textos eram, na maioria dos casos, os livros da Sagrada Escritura. Em tempos em tudo o mais incertos, eles eram registros confiáveis da verdade. Enfiada numa saca, a Palavra de Deus podia viajar mais rápido do que outros signos da cultura, e novas redes estavam à mão para facilitar seu caminho. Durante o mesmo século V, num movimento que teve início no Egito e na Síria, muitos indivíduos fugiram da sociedade para levar a vida espiritual radicalmente solitária de eremitas, ao mesmo tempo que concebiam sistemas de comunicação para estimular uns aos outros a fazer isso. Um desses sistemas se difundiu através dos mares e fincou raízes na Irlanda, muito além dos antigos territórios imperiais.

Em resultado, por volta do século VII, uma ilha que não fora afetada pela arte clássica começou a seguir a dinâmica cultural da Europa. Agrupados em comunidades de monges, os cristãos da Irlanda enviaram missões para o leste, que contornaram as Ilhas Britânicas e penetraram o continente. Nos recém-fundados mosteiros, o trabalho de iluminura tornou-se ele próprio um ato primordial de adoração. Recorria tanto às antigas tradições do extremo oeste da Europa – o amor às linhas encaracoladas que vimos na esfera escocesa pré-histórica [ver **20**], uma estética freqüentemente chamada de "celta" – como aos estilos animalescos que se haviam difundido das estepes citas para a Europa setentrional [ver **40**]. Com isso, pássaros e animais que devoram a si mesmos participam das conturbadas tramas inventadas por um iluminador de Lindisfarne, ilha monástica na costa leste

72 "Página-tapete" cruciforme dos Evangelhos de Lindisfarne, *c.* 700.

da Grã-Bretanha, durante os anos 410. Essa é uma de cinco páginas com desenhos, sem texto, que adornam um evangelho que deve ter ocupado o artista por mais de uma década. Sua identificação tradicional como bispo de Lindisfarne, Eadfrith, pode ser autêntica, já que decididamente se trata de uma obra de alto nível. Foi também uma obra de extasiada meditação: a cruz em que Jesus sofreu foi adotada como pivô de uma complexidade tão rica como a do próprio mundo criado. Labirintos lineares como esses, a um só tempo cuidadosamente resolvidos e intensamente dinâmicos, figuravam em muitas peças de metal em toda a Europa setentrional, mas aqui eles se estendiam em deliciosas flutuações de cor, à medida que o artista se esbaldava com o lápis-lazúli, a malaquita verde e o chumbo vermelho, tão caros e importados de tão longe. A "arte insular" – essa arte das ilhas no noroeste da Europa, que floresceu até as invasões dos vikings nos anos 800 – foi pródiga em tempo como em riquezas, intensamente estética e intensamente devota, e o cristianismo que a sustentava parece uma religião de assombro e alegria.

Selvas e cavernas

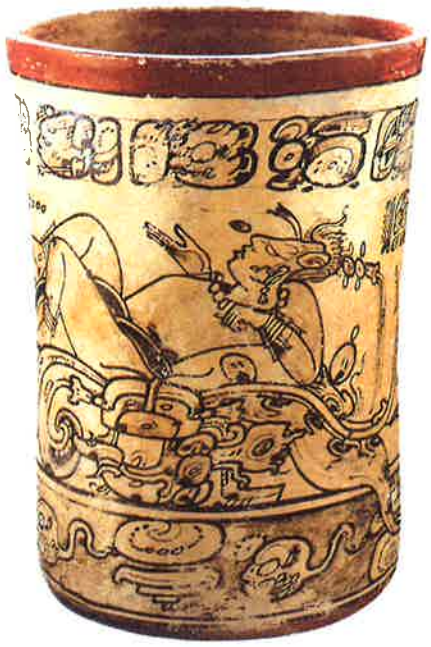
América Central, Indonésia, Índia, China, 300-900

Enquanto isso... do outro lado do oceano, as cidades-Estado maias floresciam em meio às selvas tropicas do sul do México e da Guatemala, seus altos templos piramidais erguendo-se acima da copa das árvores. A oeste, no planalto central mexicano, ficava uma das maiores e mais sistematicamente planejadas cidades do mundo, Teotihuacán. Muito ao norte dessas zonas, os *pueblos* do Arizona e do Novo México estavam começando a produzir cerâmicas refinadas e primorosas; muito ao sul encontravam-se os pedreiros, oleiros e tecelões do Peru e da Bolívia. É improvável que houvesse alguma rede direta de comunicação entre todos esses centros; não está claro nem mesmo até que ponto Teotihuacán e os maias tinham algo a ver entre si, nem o que cada uma dessas culturas devia aos primeiros construtores de cidades do México, os olmecas, que encontramos no início do Capítulo 2.

Enquanto isso é o limite absoluto do historiador. Indica claramente que ele só sabe que determinada coisa vinha ocorrendo ao mesmo tempo que outra, não por quê. Em torno do ano 800, a maior parte da Eurásia estava unida num grupo esparso de desenvolvimentos culturais frouxamente entreligados; mas os pintores maias – para tomar um exemplo notável e sofisticado da antiga arte americana – trabalhavam no que era verdadeiramente um outro universo [**73, 74**]. Ou assim parece. Será que o desenvolvimento paralelo de técnicas de afresco e de narrativas figurativas em duas histórias totalmente separadas nos dizem de fato alguma coisa sobre os padrões inexoráveis ao longo dos quais as culturas avançam? David Summers, até onde sei o único estudioso erudito o bastante para responder a essa pergunta, provavelmente consideraria profundamente insensata qualquer tentativa de descrever a história da arte mundial numa ordem estritamente cronológica*.

Mas assim seja. No fundo, meu propósito aqui é apenas indicar que as pessoas fizeram muitas coisas diversas e extraordinárias, quer ou não eu saiba explicar por quê. Aqui vemos o senhor Chaan Muan de Bonampak, com o grande elmo de jaguar, em meio a um ataque surpresa, caçando prisioneiros camponeses em território vizinho. Esse era seu dever para com a comunidade: o sangue dos prisioneiros tinha de ser sacrificado para manter em dia os assuntos com os deuses e evitar com isso más colheitas. Ele era inevitavelmente obrigado a perpetrar essas atrocidades, assim como o pintor era obrigado a seguir um sistema modular de unidades lineares compactas – olhos, bugigangas, pingentes, cristas –, ele próprio associado à escrita hieroglífica dos maias e a sua abrangente e inacreditavelmente extensa teoria do tempo. Olhando para essa imagem cuidadosamente restaurada, podemos ter a *enganosa* sensação de estar perto do que o artista

73 Caneca para chocolate de Calakmul, Campeche, México, *c.* 800 EC. Muitas culturas americanas antigas tinham notáveis tradições de cerâmica. Entre os séculos IV e X, os artistas maias se sobressaíram nos refinados desenhos a pincel que faziam em recipientes como esta caneca, encontrada enterrada em meio a artigos tumulares. As cenas que a rodeiam podem ser complexas e por vezes irresistivelmente cômicas, embora as divindades que retratam pertençam a terríveis mitos da vida no além. O anel de hieróglifos abaixo da borda da caneca é uma dedicatória que descreve seu propósito ritual e nomeia o artista. O chocolate era uma bebida de significado sagrado para os maias.



* Ver sua grande obra filosófica: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* [Espaços reais: a história da arte mundial e a ascensão do modernismo ocidental – 2003]. Sobre o desenvolvimento de redes culturais desde o paleolítico até o presente, ver J. R. McNeill e William H. McNeill, *The Human Web* [A teia humana – 2003], uma visão brilhantemente concisa e panorâmica da história global em 320 páginas.

74 Chaan Muan caçando prisioneiros, afresco em Bonampak, México, 790.

pretendia, pois o que ele realmente pintou foi a parede de uma sala cerimonial sem janelas em Bonampak, e ela nunca teria uma iluminação tão uniforme. Mas assim como é difícil não interpretar o pigmento azul-turquesa dos maias como uma representação de seu ambiente verdejante, é difícil não sentir que, nesses confins arcanos e complexos, Chaan Muan e os caligráficos autores de afrescos de sua corte estavam se divertindo a valer. Eliminemos os cômicos capacetes e quase estaremos contemplando um lançamento no futebol, com os jogadores gesticulando para a câmera.

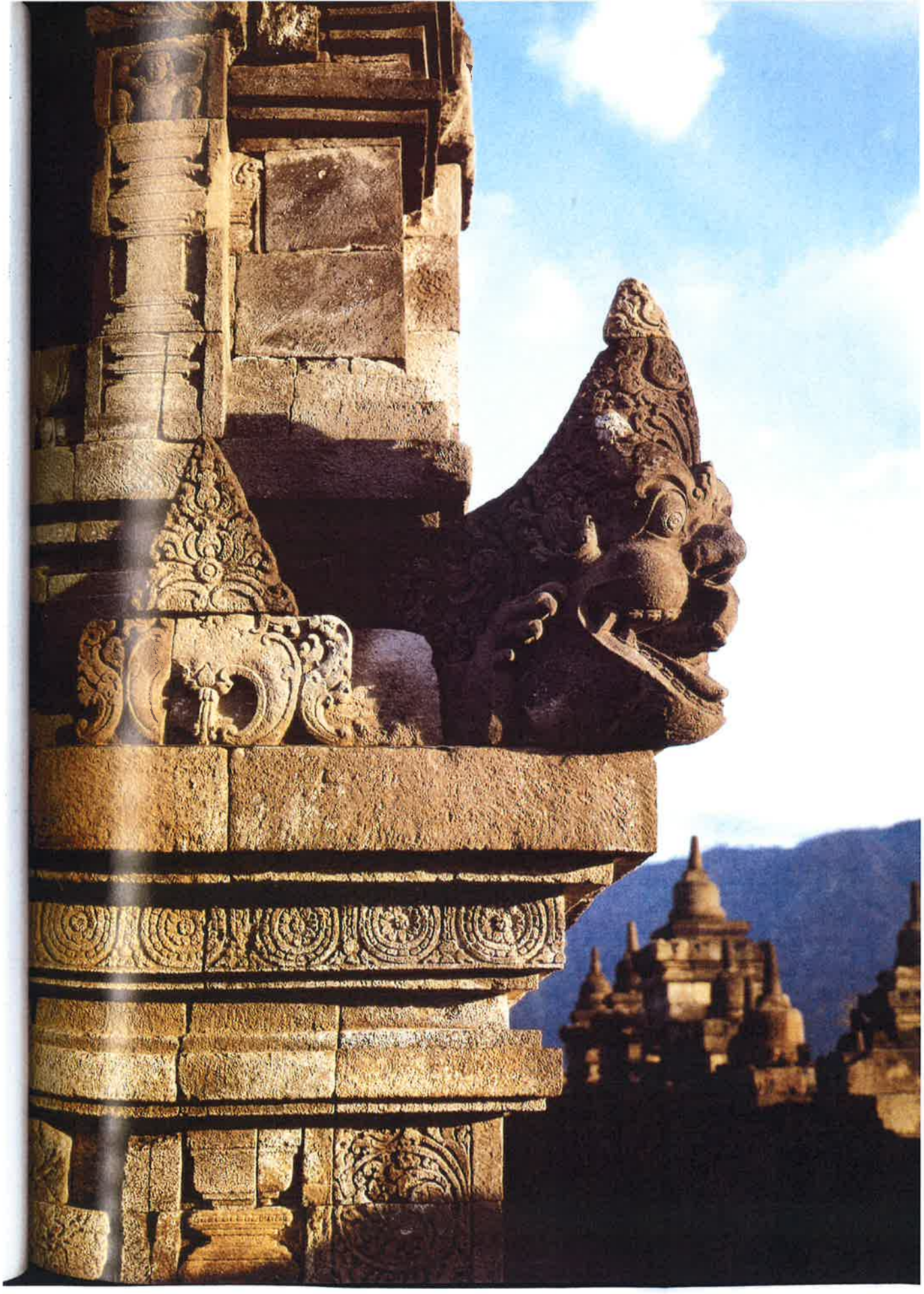
Para os observadores de hoje, pode ser mais difícil determinar onde eles se situam em relação aos maias do que, digamos, aos romanos, já que aquela civilização se obliterou totalmente. Mais ou menos um século depois dos afrescos de Bonampak, suas cidades foram abandonadas à medida que a população, provavelmente reagindo a uma crise ecológica, se embrenhou pela mata em busca de

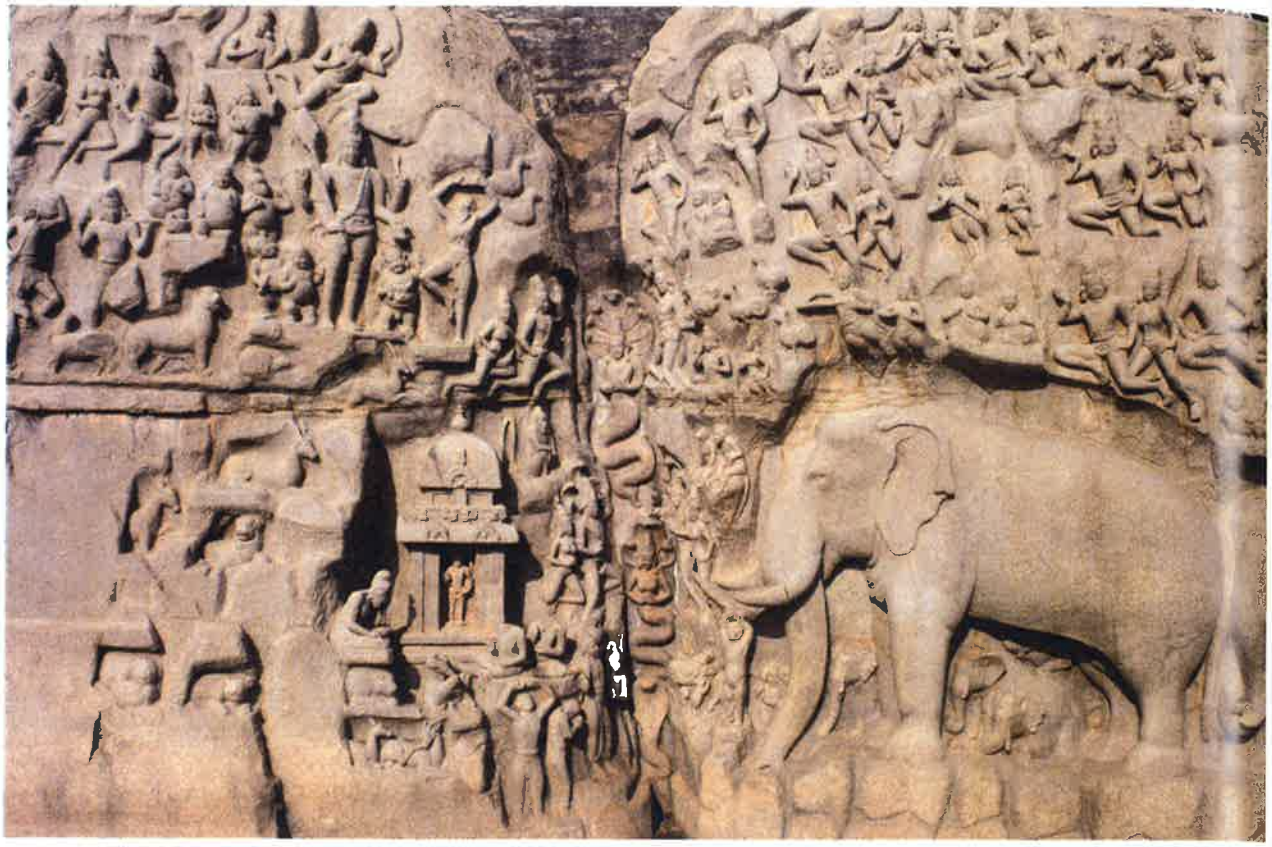
75 "Gárgula" de canto numa balaustrada em Borobudur, Java, *c.* 830. As gárgulas erigidas para drenar as pesadas chuvas javanesas do monumento de Borobudur são conhecidas como *makarāh* – dragões das minas e fontes, espíritos da água. Estes pertencem a um reino religioso intermediário, onde os princípios abstratos do budismo se conjugam com as divindades multifacetadas da mitologia hinduísta. O trabalho em pedra visto aqui foi restaurado nos anos 1970, numa reconstrução total do monumento. Borobudur só ressurgiu de oito séculos de abandono às cinzas vulcânicas e à vegetação da selva no início do século XIX, enquanto Java estava sob domínio holandês.

um estilo de subsistência de menor escala, baseado em derrubada e queimadas. Pelo menos nesse sentido seus templos têm uma carreira paralela à da grande causa perdida do século IX, Borobudur [75]. Começado em torno de 775, esteve em construção até 842, até ser completamente abandonado à selva, por razões incertas, passados menos de dois séculos. Estamos de volta à Eurásia – quer dizer, pelo menos a sua extrema meridional –, na ilha equatorial de Java. Estamos de volta ao budismo. Fazia séculos que os reis dos futuros Estados do sudeste da Ásia desfrutavam o prestígio de sua associação com a cultura e a religião indianas, assim como os europeus do norte ao se associarem com os valores romanos. A dinastia Sailendra, de Java, encontrou recursos para conferir às disciplinas espirituais que chegavam sua máxima expressão física.

No olho da mente, um budista podia traçar um diagrama do cosmos, uma *mandala*, um labirinto no qual pudesse se concentrar, penetrar e transcender. Os Sailendras converteram esse exercício num aclive gradual de três quilômetros, até os terraços de uma montanha de pedra sarapintada com centenas de *stūpah* em forma de sino. Os *stūpah* mais altos de Borobudur são treliças ocas contendo Budas meditativos, e mais acima essa titânica enciclopédia da existência é encimada por um derradeiro pináculo vazio, o nirvana. Na foto, porém, estamos mais abaixo, num terraço mais mundano, próximo a galerias de relevos narrativos detalhados com a mesma paciência que os da Coluna de Trajano. Estamos na junção que aquelas sínteses medievais posteriores, as catedrais cristãs, chamariam de gárgula. Toda a chuva das nuvens carregadas tinha de ser drenada da montanha de pedra, e uma goela grosseira e terrena era o instrumento para ejetá-la. Vindo o sol, ela assomaria por sobre as pessoas abaixo como um devorador dos perversos, uma ameaça e um guardião. E, todavia, seu esgar era também provocante, pois constituía uma interface entre a intelectualidade abstrata, acima, e os vívidos ogros da mitologia popular de Java, abaixo.

A mitologia popular, contudo, não depende de programas intelectuais. Ela pode gerar seus próprios padrões de criatividade e suas próprias artes imaginativas de alto nível. Lá no lar dos *stūpah*, entre as cortes e aldeias da Índia, os sacerdotes realizavam rituais e os bardos escreviam epopéias já muito antes do surgimento do budismo, mais de mil anos antes, e o advento da nova doutrina pouco afetou a força daquilo que hoje chamamos de tradições hindus. O subcontinente se tornara um mundo enorme, coeso e culturalmente autônomo, com uma economia agrária rica o bastante para custear os esquemas monumentais e os empreendimentos religiosos de um sem-número de governantes locais. Enquanto os artistas de Gandhara e os Guptas criavam suas estátuas de Buda ao norte, as dinastias das colinas ao sul desenvolviam uma arte muito diferente, que servia cada vez mais a propósitos hinduístas. Uma arte da paisagem, num certo sentido – isto é, uma arte que tocava e evocava a vida espiritual latente nas próprias colinas. Poderíamos até dizer que os templos rochosos esculpidos na Índia entre 100 e 900, estupendamente grandes e elaborados, têm uma afinidade essencial com a arte das





76 A Descida do Ganges, escultura de rocha em Mamallapuram, Índia, *c.* 660. Um marco da paisagem indiana é recoberto por outro, à medida que o sagrado rio Ganges flui ao longo de uma grande superfície rochosa a cerca de 1.200 quilômetros ao sul dele. O rei que, graças ao poder do jejum, induziu Shiva a trazer as águas para a Terra pode ser visto, sentado, inclinado e esquelético, diante de um santuário esculpido à esquerda, de frente para o elefante. O enorme relevo também inclui detalhes cômicos de gatos e ratos brincalhões.

cavernas que, no paleolítico, procurava criar animais a partir da rocha viva. Um matacão de granito em Mamallapuram [76], na costa sudeste da Índia, mostra esse tipo de escultura em sua forma mais visível; em outras partes, os escultores se aprofundavam na rocha, escavando corredores de estatuaria e comprazendo-se na obscuridade. O elefante está quase em escala real. Ele se volta para uma fissura natural na face rochosa de seis metros de altura, um canal sobre o qual originalmente se projetava um fluxo d'água que representaria o sagrado rio Ganges. A pedra, com isso, teria se tornado um episódio do *Mahābhārata*, em que uma seca chegou ao fim quando o jejum de um rei obteve do deus Shiva a dádiva da liberação das águas. Espíritos com forma de cobra-d'água se contorcem caminho acima, enquanto outros espíritos, outros mortais, outros animais – multidões sobre multidões, toda uma Índia – celebram o evento fértil. Celebram igualmente a produtividade dos Pallavas, que governavam Mamallapuram por volta do ano 650. Essa dinastia também patrocinou empreendimentos budistas (a exclusividade de uma única fé não era um problema na Índia), mas no século seguinte a tradição hinduísta começou a estabelecer um firme domínio sobre o subcontinente. Java tomaria uma direção religiosa semelhante após o abandono de Borobudur.

O budismo continuou muito vivo em outras partes. Ao norte, fazia muito tempo que ele vinha se imiscuindo na mescla cultural da China. Monges se haviam introduzido ali no século I, viajando através das montanhas da Ásia Cen-

tral, onde as trilhas que subiam das planícies da Índia vinham unir-se ao comércio leste–oeste da Rota da Seda. Suas doutrinas ganharam maior estabilidade durante os séculos politicamente instáveis que se seguiram ao colapso da dinastia Han no ano 221. Transmitida através da Ásia Central, a imagística budista da China adotou em parte a compleição da arte grega naquela região, e por trás da graça sinuosa de um *bodhisattva* [77], num santuário em caverna na faixa chinesa da Rota da Seda, está uma tradição que remonta a Praxíteles. O *bodhisattva* era um intermediário, que conferia a doutrinas complexas um aspecto mais atraente. Os indivíduos, versava o princípio, que seguissem os passos do Buda ao longo do "caminho reto", podiam alcançar o nirvana e libertar-se da existência; mas, bem nesse limiar, uns poucos seres compassivos poderiam se voltar para ajudar a humanidade sofrida, dotados, graças a sua renúncia, de um poder único para interceder

77 *Bodhisattva* e *luohan* (discípulo), cena de uma caverna em Mogao, Dunhuang, China, *c.* 700. Sete outras figuras soltas acompanhavam estas, a princípio, numa plataforma dentro de uma das cavernas de Dunhuang, na China. Muita atenção foi dada aos pormenores mais sutis das roupas: as vestes trajadas pelo discípulo refletem a moda contemporânea na corte imperial Tang.

78 Excerto de cópia de um rolo de Gu Kaizhi conhecido como a *Ninfa do rio Luo*, *c.* 600. Aqui se vê aproximadamente um quarto da gravura que acompanha um poema escrito na voz do príncipe Caozhi, do século II. Ele trata de seu retorno melancólico à corte após o encontro com uma ninfa inalcançável ("Os homens e os deuses devem seguir caminhos distintos"). O original pode ter sido pintado em fins do século VI, ao passo que essa cópia provavelmente data da dinastia Song (960-1279).

e instruir. Esses intermediários espirituais, indianos em origem, transcenderam os sexos para assumir uma forma cada vez mais efeminada na China. (A figura do anjo seguiria um caminho semelhante no Ocidente.) Os artistas do santuário da caverna de Mogao construíram os seus com argila e os pintaram de maneira que eles se mesclassem com fundos bidimensionais. Estamos na verdade olhando para uma cena em multimídia, uma das centenas que atraíam peregrinos às cavernas que fendiam as encostas de uma ribanceira.

A obra data de não muito depois dos entalhes de Mamallapuram, por volta do ano 700. Aqui as figuras parecem prontas a travar conversa – a começar pelo inquisitivo e quase comicamente atento *luohan*, ou noviço. É um espetáculo luxuriante, refinado e atraente para um público com gosto e expectativa sofisticados. O império da dinastia Han pode ter se fragmentado politicamente como seu contemporâneo ocidental, o Império Romano, mas economicamente essa região se havia mostrado muito mais robusta. A dinastia Tang, que devolveu a nação a uma nova era de expansão em 618, pôde contar com várias cidades prósperas e iniciativas tecnológicas em andamento – ali é que o papel foi inventado no ano 105, e ali é que a impressão em tipos de madeira tinha recentemente começado.

Foi ali, na sociedade mais letrada do mundo, que artes especiais – concebidas não apenas *para*, mas *pela* elite – ganharam forma. Já vimos anteriormente (na p. 76) que, durante a época dos Han, os aristocratas com responsabilidades públicas podiam se recolher em contemplação privada com *objets d'art* como o *boshan*, a montanha num vaso; também já vimos como o toque do pincel se refletia nos azulejos dos túmulos Han. A caligrafia era uma prática que unia o refinamento da sensibilidade ao refinamento da técnica. Os deslizamentos, arremetidas e saltos pulsantes do pincel cheio de tinta davam aos bem-educados uma chance de ostentar sua superioridade de espírito em corteses trocas de rolos de seda

contendo poemas e letras. O que hoje consideramos a "pintura chinesa" surgiu mais ou menos como um adjunto dessa arte suprema. Tradicionalmente, considera-se que seu criador foi Gu Kaizhi, um membro dos círculos cortesãos que viveu aproximadamente entre 345 e 405. A *Ninfa do rio Luo* [78], representação em rolo contínuo de um poema escrito dois séculos antes, é atribuída tradicionalmente a Gu Kaizhi, embora a imagem original tenha sido pintada, na verdade, nos anos 500, enquanto essa cópia foi produzida muito tempo depois. As datas são extremamente difíceis de determinar quando o assunto são rolos chineses. Um insondável trabalho de imitação criativa e falsificação cuidadosa envolveu a cronologia num nevoeiro espesso, a exemplo do ocorrido com as estátuas clássicas gregas ou romanas.

Bem como na poesia clássica ocidental, o tema desse poema-pintura é um encontro entre um príncipe mortal e uma imortal adorável, um espírito da natureza que flutua sobre as águas do rio Luo; e o anseio pelo inalcançável, mais que o sentimento religioso, é o que compõe o clima. Essa seção do desfecho mostra o príncipe voltando entristecido à corte, sozinho em meio aos criados. As rochas, a mata e as águas com que ele jamais entrará em plena comunhão são traçadas com linhas de fino primor, postas a flutuar sugestivamente sobre a seda. Todos os componentes desse extravagante romance ficaram sujeitos a um exame mais rigoroso quando outros membros da elite educada interfeririam para categorizar e extrapolar as questões pictóricas envolvidas. Nos anos 540, um teórico chamado Xie He concebeu "seis princípios" para a florescente modalidade artística da pintura em seda, uma lista de checagem que exigia, acima de tudo, que tais pinturas fizessem ressoar o *qi* – o espírito dentro da natureza e do artista – e que suas formas fossem construídas cuidadosamente, marca a marca, como um caractere chinês escrito por uma mão decidida. Obscuramente, na seda pardacenta, jaziam as sementes de uma nova estética.

79 Ibn al-Bawwab, página ornamental de um Corão, ano 1000. Estas "páginas-tapete" ou páginas ornamentais, inseridas em manuscritos do Corão, não tinham uma função específica, mas seu desenho reflete aparentemente as concepções religiosas dos escribas que trabalharam nelas. Ibn al-Bawwab e seu professor Ibn Muqla desempenharam importante papel em padronizar a escrita do árabe.

Verbo, carne, luz

Islã, cristandade, Índia, 950-1250

Quero passar ao grande circuito medieval – assunto que nos levará numa longa jornada por três religiões – por meio de quatro imagens, cada uma com aproximadamente mil anos de idade. Cada uma delas parece assinalar algo original em seu próprio tempo e lugar, embora isso talvez se deva, em parte, ao fato de as evidências circundantes terem desaparecido.

A página ilustrada aqui [**79**], de um pequeno Corão, menor em tamanho do que este livro, foi iluminada por Ibn al-Bawwab no ano 1000 ou 1001 – ou, segundo a data que ele lhe atribuiu, no ano 391 da nova comunidade fundada pelo Profeta do Islã. Por essa época, essa comunidade havia se estabelecido como norma para a vida civilizada em todo o sudoeste da Ásia e o sul do Mediterrâneo, a despeito das perturbações e rupturas políticas (a família omíada, por exemplo, deixara então a velha capital de Damasco e atuava a partir de uma base alternativa em Córdoba, na Espanha). Ibn al-Bawwab trabalhava para os abássidas, que vinham controlando o califado havia mais de dois séculos em sua planejada cidade circular de Bagdá. Ele era seu principal calígrafo. O grande império islâmico girava em torno da palavra *escrita* de Deus, pois a primeira revelação do Corão invoca "a pena" como o caminho da humanidade rumo ao conhecimento seguro. O manuscrito árabe do livro sagrado era a própria verdade, e tinha uma beleza fluente que qualquer um, desde um construtor de mesquitas até um pintor de jarros, podia verter sobre quase qualquer espaço desenhado, preenchendo-o de significado. Ibn al-Bawwab muito fez para regularizar esse material versátil num padrão imperial de comunicação. A proporção e a ordem geométrica eram suas diretrizes. Paralelamente a ele, os pensadores muçulmanos vinham reestruturando as velhas ciências dos gregos e ampliando suas investigações da matemática e da óptica. Ali essa decoração ornamental, dentro de um volume luxuoso destinado a algum patrono importante, tem quase a audácia de uma declaração. Que haja unidade, que haja ordem, que elas sejam *assim*.

O que vemos aqui parece remeter à página dos Evangelhos de Lindisfarne, com seus entrelaçamentos e bordas ornamentadas. Apesar de toda a disparidade entre seus locais de origem – as zonas bravias da Grã-Bretanha rural e a metrópole de Bagdá –, existe uma espécie de lógica histórica aqui*. Voltemos aos ornamentos para cadeiras e arreios dos citas e fenícios do início do Capítulo 3, anteriores ao irromper da tradição clássica grega. Se as origens da arte cristã no remoto Ocidente remontavam aos "estilos animalescos" espalhados pelo norte da Eurásia, a arte islâmica dos velhos centros da civilização baseava-se no amor por ricos padrões orgânicos, que era igualmente profundo em suas raízes locais, particularmente na Síria e no Irã. As folhas protuberantes e recurvas no meio da decoração do Corão empregam a linguagem ilustrativa concebida pelos artistas do antigo im-

* É possível também que a "arte insular" tenha sido influenciada por padrões decorativos do Egito e da Síria, locais de nascimento do monasticismo, reforçando com isso a conexão.

pério persa, conquistado pelos árabes. Essa linguagem encontrou um lar propício nessa civilização extremamente comprometida com harmonias visuais contínuas, fosse na construção, nos têxteis, na cerâmica, na metalurgia ou no vidro. Como vimos em Damasco, o paraíso do Corão é uma zona construída. Os instintos criativos que vimos no sarcófago de Cartago, a síntese da ordem arquitetônica e da ornamentação vegetal que ele incorpora, haviam então se incrustado permanentemente na textura da cultura islâmica. O que se removeu de seu centro foi o elemento figurativo humano.

Na Europa continental, os artistas cristãos haviam tentado preservar a unidade de figura, natureza e estrutura ao longo de séculos de invasões – primeiro do leste "bárbaro", depois do sul muçulmano e, por fim, dos vikings do norte da Escandinávia. Bíblias e outros tesouros da igreja são as principais evidências que possuímos dessa era fragmentada. No ano 800, o líder franco Carlos Magno, após unir a maior parte da região que hoje corresponde à França, Alemanha e Itália, foi coroado "*Santo* Imperador Romano" pelo bispo de Roma – arranjo que finalmente livrou o Ocidente da persistente autoridade política do outro imperador "romano" em Bizâncio e também alavancou a autoridade do próprio papa. Durante o reinado de Carlos Magno, houve uma resoluta retomada dos valores do reinado de Constantino, quase cinco séculos antes, agora mais firmemente organizados em torno da supremacia da Palavra de Deus. Grande parte da arte dessa época (a era "carolíngia") apresenta um toque caligráfico, à medida que ilumi-

80 O Crucifixo de Gereão, *c.* 975, Catedral de Colônia. O corpo abaixo desta seção superior da escultura em tamanho real se contorce, com a barriga distendida acima da tanga: uma escultura de chocante expressividade. Todavia, na Colônia do século X, os fiéis provavelmente não a viam como uma "estátua" (como, por exemplo, o *Laoconte*), mas antes como um objeto imbuído de uma presença sagrada similar à da "hóstia", o pão comido na missa.

nadores reimaginavam protótipos retirados de manuscritos e monumentos mais antigos, elegantemente distanciados dos pontos de referência mais imediatos.

Mas a verdadeira virada na arte cristã da Europa parece ter ocorrido durante o século seguinte, quando o líder germânico Oto restaurou o Santo Império Romano depois de novas confusões políticas e militares. Não sabemos exatamente o que determinou imediatamente a produção do Crucifixo de Gereão [80]. Gereão, que morreu em 976, foi o arcebispo de Colônia que encomendou o artefato para instalá-lo na abside da basílica da cidade. Existem crucifixos bizantinos semelhantes, provenientes de períodos ligeiramente posteriores, mas não conhecemos nenhuma peça anterior que se compare a esta. Até então, a cruz havia sido um símbolo de identidade e poder, e, se Jesus a ocupasse, ele o fazia *triumphans*, num espírito de vitória sobre a morte. Já esta figura de carvalho em tamanho natural mostra o Salvador (com as feições faciais hoje conhecidas) no ponto em que o sofrimento extremo sucumbe à morte. O cristianismo costumava evitar estátuas totalmente acabadas (entalhadas por todos os lados e despregadas de uma parede, por exemplo), já que elas cheiravam a paganismo; mas aqui o escultor anônimo inventou um novo tipo de naturalismo, adequado para seu tema grave – o torso retesado e inchado está muito longe do cânone clássico. Sua obra possivelmente tinha um *status* bastante próximo ao de um relicário, um receptáculo para objetos sagrados. Diz-se que Gereão pôs pão consagrado numa brecha do madeirame, fazendo-o fechar-se milagrosamente. Séculos atrás, antes do cristianismo, os carvalhos eram considerados sagrados na Germânia: neste exemplar, sua carne dura e retorcida ganhava vida novamente com a própria carne de Cristo.

Pode-se buscar outra justificativa para essa nova fisicidade. Gereão viajara para Bizâncio como agente da diplomacia que então aliava os dois "Impérios Romanos" separados, e um argumento favorável às imagens, nas controvérsias iconoclásticas de Bizâncio, pode ter se firmado no Ocidente. Deus, rezava a idéia, assumira forma corpórea ao nascer na Terra na pessoa de Jesus – na fórmula do Evangelho de São João, "o Verbo se fez carne". O mesmo se dava quando uma idéia espiritual recebia forma material na arte. Essa doutrina da Encarnação proporcionou uma defesa intelectual para o caráter insistentemente figurativo da arte cristã a partir dessa época, tanto no Oriente como no Ocidente. Mas a doutrina da Encarnação, por si só, não consegue explicar por que uma imagística que até então havia glorificado Cristo devia mergulhá-lo progressivamente na angústia e na dor. Poderíamos perguntar a quem se destinava a nova obra. Será que seu *páthos* se voltaria a um público urbano afeito ao drama, já que Colônia era um dos poucos centros no Ocidente onde uma vida citadina como a de Bizâncio já começava a reviver?

Antes de acompanhar esses desenvolvimentos, volto-me para o leste brevemente – e abruptamente. Entre as esculturas em madeira germânicas e as esculturas em pedra quase contemporâneas da Índia [81], as discordâncias são inegavelmente escandalosas. Lá Jesus se contorce sob duros pregos e responsabilidades

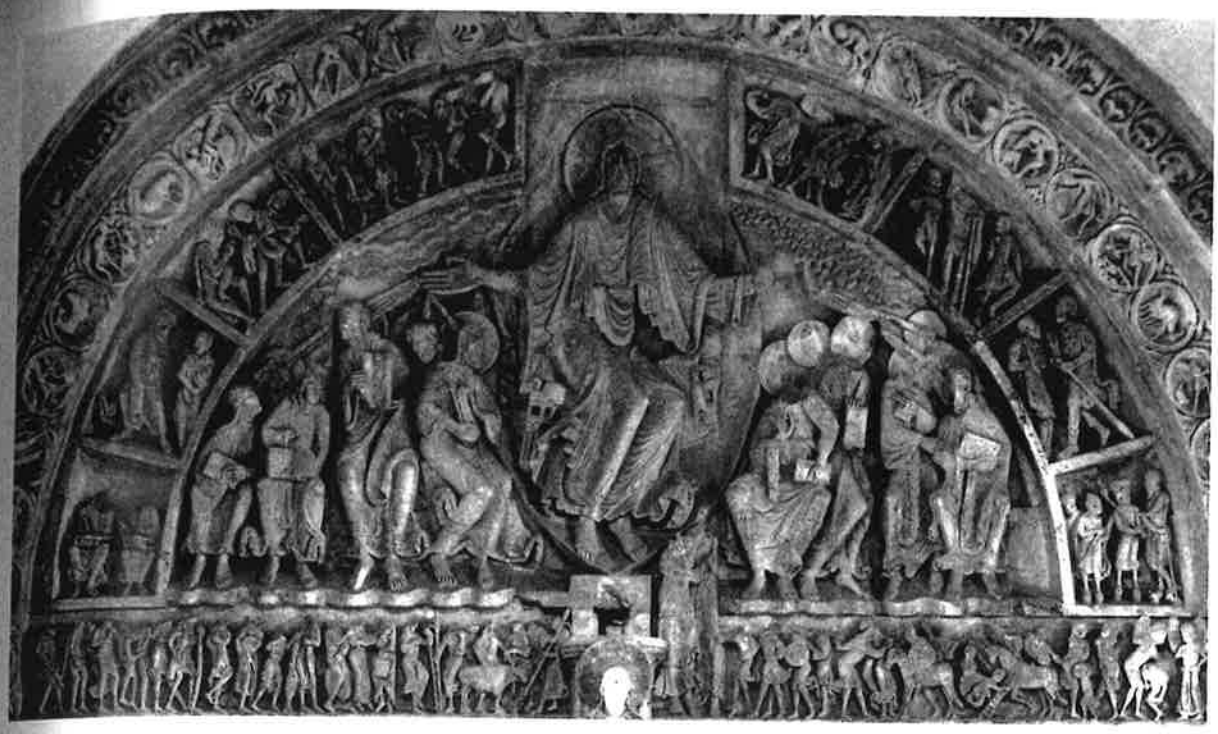
heróicas; ali, corpos quase desprovidos de identidade se incham e curvam e fundem num sonho cálido e sem culpa. A escultura foi feita nos anos 950 em Khajuraho, capital de um pequenino reino ao sul do Ganges. Dando curso a sua fantasia erótica, o escultor também acendia fantasias na clientela cortesã, refinando um tema que impregnara a cultura indiana desde os dias do então fragmentado império Gupta. Essa transmissão do *rasa*, de um deleite dotado de um *sabor* particular, era o dom que os teóricos da arte indiana mais prezavam e é o que os observadores ocidentais reconhecem quando descrevem a tradição como "sensual". Mas, em vez de simplesmente contrastarmos essa sensação de carnalidade com o complexo desafio moral apresentado pelo crucifixo, poderíamos buscar uma visão mais abrangente da arte medieval e examinar os posicionamentos envolvidos. Esse casal se encontra em meio a centenas de figuras sinuosas, todas idealmente maduras e idealmente esbeltas, ladeando um de três frisos similares que contor-

81 Casal amoroso, escultura no Templo de Lakshmana em Khajuharo, *c.* 950. Os eróticos frisos do templo em Khajuharo foram muitas vezes relacionados ao *Kama Sutra*, livro de instrução sexual e moral compilado por Vatsyayana em algum momento durante o período Gupta (250-550). Outra possível influência foi o tantra – tradição religiosa esotérica que, em algumas versões, estimulava os devotos a buscar energias espirituais por meio de atos sexuais sacramentais.

82 *Shiva Nataraja*, estatueta de bronze do reino de Chola, no sul da Índia, *c.* 1050. A imagem de Shiva dançando começou a aparecer em esculturas de pedra em relevo em templos no sul da Índia, no final do século X. Logo se tornou um símbolo independente, capaz de sustentar muitos níveis de interpretação. O processo foi fomentado pelos monarcas chola que então governavam o sul da Índia, o Sri Lanka, Sumatra e Java. Bronzes de notável delicadeza se tornaram desde então proeminentes na cultura visual da região.

nam um templo, o primeiro de cinqüenta ou mais templos semelhantes construídos em Khajuraho pela dinastia Chandella durante os séculos X e XI. Alguns casais dessa cornucópia se acasalam em posições surpreendentemente complexas e podem ter atraído devotos de um culto esotérico interessado nos aspectos místicos do orgasmo. Outros refletem o lado ridículo do sexo: mais adiante na mesma fachada, um homem que oculta o rosto com as mãos, enquanto o amigo penetra uma égua, mostra que até aqui existem limites...

Mas isso tudo circunda o exterior do templo. O santuário interno se concentra numa escultura em pedra do deus Vishnu, cujas três cabeças sonham e reabsorvem todas essas multiplicidades. É esse o tipo de posição interior à qual o crucifixo se destinava, dominante e absoluta. Como uma estátua do Buda, o crucifixo é o prato principal para o coração e a mente, enquanto os frisos são apenas aperitivos. Ambas essas figuras, ademais, podem ser destacadas do santuário e miniaturizadas, de modo que criem um foco espiritual onde quer que sejam exibidas. A tradição hinduísta, então dominante por toda a Índia, estava apenas criando seu próprio equivalente. O *Shiva Nataraja*, Shiva como "senhor da dança" [82], foi uma imagem moldada originalmente em bronze em meados do século XI no reino dos cholas, ao sul, no atual Tamil Nadu. Partindo de antece-



83 Cristo e os Apóstolos, do tímpano central de La Madeleine, Vézelay, *c.* 1120.

dentes entalhados nas paredes de templos, o desenho logo se cristalizou num sumário portátil das doutrinas que os mestres hindus agora professavam. Shiva – que, como Vishnu, é apenas um aspecto do que realmente existe – dança para conferir a essa realidade uma determinada aparência. De suas quatro mãos, o tambor segurado pela direita extrema vibra para mobilizar objetos e eventos, enquanto a chama na esquerda extrema os incinera; os gestos intermediários prometem segurança e libertação da ilusão – representada esta pelo anão que o dançarino pisa. Por volta de 1050, o diálogo entre estudiosos e escultores havia forjado um símbolo a um só tempo tão conciso e tão abrangente que dispensava novas revisões.

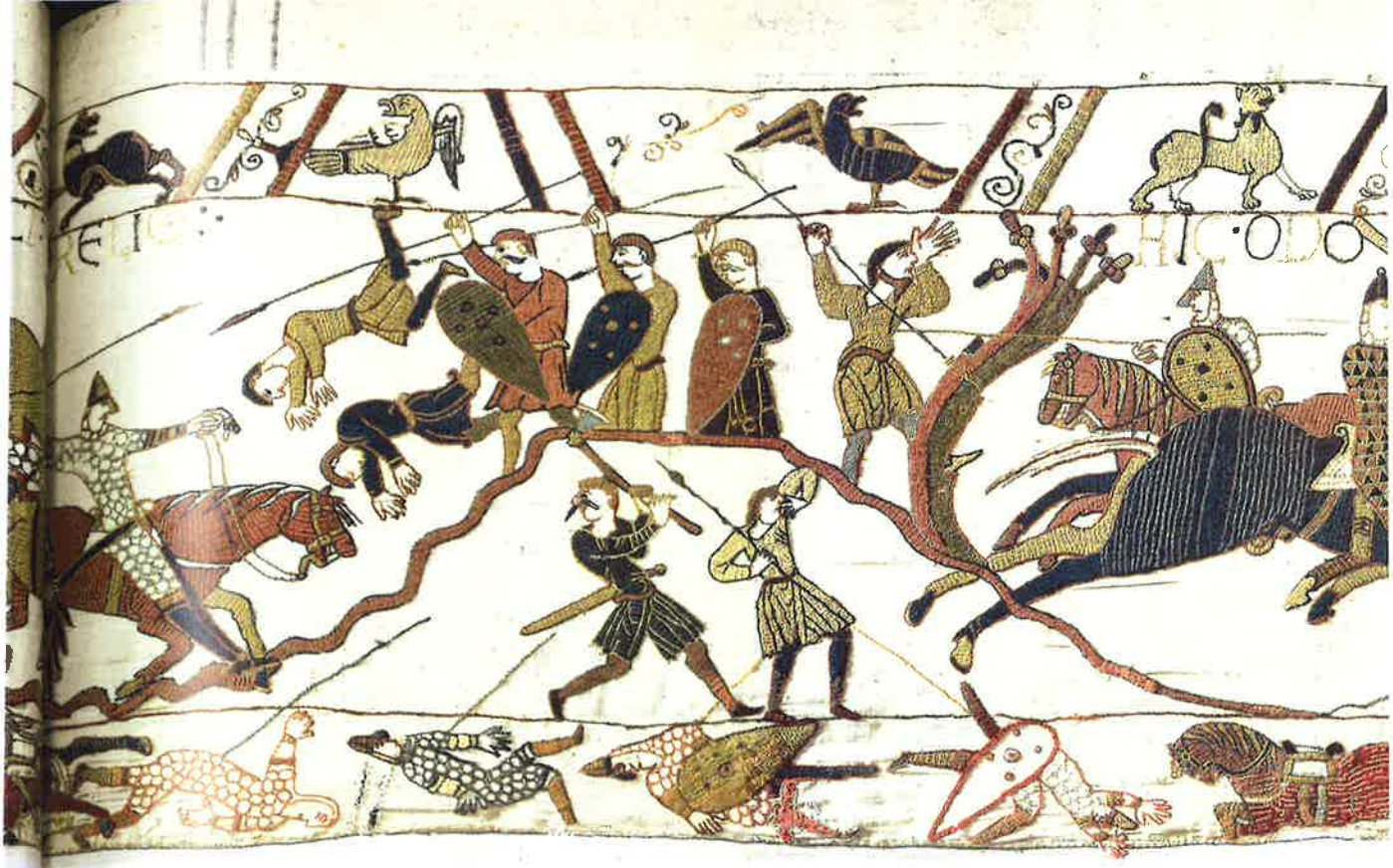
Da estatueta de bronze podemos retornar à história ocidental por meio de uma imagem destinada a outro tipo de posicionamento. Desde a época do Crucifixo de Gereão, a Europa tinha começado a construir seus próprios templos de pedra num ritmo cada vez mais rápido, com os novos compromissos materiais sendo custeados pelos avanços lentos mas constantes que a agricultura vinha fazendo. Os monges foram os coordenadores desse progresso, e foi para uma igreja monástica que se esculpiu a figura de Cristo [**83**] em algum momento por volta de 1120. A igreja, em Vézelay, na região francesa da Borgonha, consistia essencialmente na mesma basílica ou salão retangular que os cristãos vinham adotando desde os tempos de Constantino, embora com paredes mais robustas para sustentar um telhado de pedra. O espaço transversal que cruzava o salão junto à abside, o "transepto", sugeria a relação da estrutura com o Cristo crucificado – numa analogia igualmente antiga, o edifício era um corpo, a noiva de Cristo. Essa escultura, entretanto, ficava do lado de fora desse corpo: em um *tímpano*, um semicírculo acima da

84 Um recontro durante a Batalha de Hastings: trecho da Tapeçaria de Bayeux, *c.* 1080. "Aqui, ingleses e franceses caíam em batalha", diz a inscrição em latim à esquerda. A Tapeçaria de Bayeux pertence a uma longa tradição de arte bélica que se caracteriza pelo tratamento equilibrado dado a vencedores e vencidos. "Eis aqui Odo", prossegue a escrita, nomeando o guerreiro que segue cavalgando para a direita e que bem pode ter encomendado a tapeçaria. Ele era bispo de Bayeux e irmão de Guilherme, o conquistador normando da Inglaterra.

entrada. Com tal adendo, a entrada reproduzia os arcos arredondados que dominavam a nova alvenaria dos séculos XI e XII – renascer de uma técnica de construção tipicamente romana que mais tarde levaria as pessoas a chamar essa era de "românica". O tímpano se voltava externamente para a entrada e o mundo mais além: contemplava, abaixo da colina de Vézelay e além das terras do mosteiro, os ducados e condados cujos habitantes se reuniam para partir, desse ponto de encontro, na jornada de meses até o santuário de Santiago de Compostela, no noroeste da Espanha.

O tímpano os abraçava. O homem que é Deus – a única figura que os iconoclastas da própria França, durante a revolução da década de 1790, não ousaram depredar – projeta seus membros tensos e estende sua mão gigantesca; como Shiva, ele solta fogo. Mas esse é o Espírito Santo, incitando os discípulos que se amontoam abaixo, exortando-os a suas missões. Eles devem se dirigir até os povos nos painéis acima, tanto os conversos logo à mão como os pagãos estrangeiros. Mais além, num anel exterior, um ciclo de rodelas representa os trabalhos de cada mês e os signos do zodíaco, mas o equilíbrio atemporal do Shiva dançante não faz parte do programa. Cristo confronta o mundo: a hora se aproxima.

Podemos ver que tipo de mundo era esse numa obra feita algumas décadas antes. A Tapeçaria de Bayeux [**84**] não é apenas um dos poucos tecidos intactos da era românica, mas também sua maior obra de arte secular a ter sobrevivido. Ela não foi tecida, como o nome sugere, mas sim cerzida, provavelmente por costureiras da cidade inglesa da Cantuária, na década de 1080. Estas foram prova-



velmente empregadas pelo bispo de Bayeux para registrar a conquista de seu país pelos compatriotas normandos do bispo, um clã guerreiro de origem escandinava que assumira antes disso o controle do norte da França. Esse trecho mostra uma das seqüências mais rápidas dos 68 metros de narrativa contínua: estamos no meio da Batalha de Hastings, e a cavalaria normanda tomba numa trincheira inglesa. Não se trata tanto de uma história de vencedores quanto de uma visão lacônica e chã de como os homens passam a vida – dando encontrões, atirando coisas e ferindo uns aos outros, atrelados a tais deveres por seus juramentos cristãos. Como nos Evangelhos de Lindisfarne, pássaros e animais da antiga imagística pagã mantêm seu espaço na borda superior. A borda inferior foi invadida pelos mortos, incluindo um cavalo no centro desenhado com arrojo, como se visto de cima. Numa parte anterior dessa borda, as costureiras inseriram caprichosamente um casal às raias do sexo – como as megeras com vulvas escancaradas que por vezes encontravam espaço nos beirais das igrejas românicas. Esse mundo tinha seus análogos canhestros dos frisos de Khajuraho.

Certos ingredientes dessa linguagem pictórica "românica" podem remontar à arte romana, mas em espírito ela se encontra mais próxima dos afrescos maias que da Coluna de Trajano – despreocupados, implacáveis, graficamente ousados. Tradições locais da Britânia e da Escandinávia também influenciavam esse estilo, mas seus contornos duros e seus blocos animados de cor verde eram na verdade extremamente comuns no século XI. Exemplos comparáveis podem ser encontrados na heráldica que então vinha sendo concebida para os cavaleiros guerrei-

ros da Europa, em iluminuras feitas em mosteiros desde a Alemanha até o norte da Espanha, ou mesmo nas figuras que os muçulmanos pintavam em peças de cerâmica, em terras tão distantes como a Síria e o Irã*. Do mesmo modo, os protótipos por trás do manto de Cristo no tímpano de Vézelay podem remontar a tempos clássicos, mas os ritmos encaracolados que o tornam tão hipnotizante foram uma invenção regional de escultores do leste dos Pireneus. Eles percorriam de um lado a outro as rotas de peregrinação que levavam a Compostela, fazendo conexões com ordens monásticas. Os sistemas de comunicação eram fluidos e internacionais – entre outras coisas, porque as nações européias, tal como hoje as conhecemos, mal tinham sido inventadas. A Inglaterra que os normandos capturaram era uma entidade um tanto atípica.

Unida por uma geografia singularmente complexa e sacudida por séculos de invasões, a Europa ocidental, após o ano 1000, fora tomada por uma febril fermentação política, ao mesmo tempo que sua economia se acelerava. O Santo Império Romano pairava acima dos incontáveis feudos guerreiros mais como um ideal abstrato – então em conflito com outro, o papado – do que como uma fonte confiável de poder. A guerra era a um só tempo uma condição normal de brutalidade e uma vocação excelsa e estimulante. Abaixo da igreja, na colina de Vézelay, São Bernardo pregou para os cristãos reunidos em 1146, mandando-os na segunda de suas cruzadas assassinas contra os muçulmanos na Palestina e na Síria. Enquanto isso, os normandos também navegavam para o sul em busca dos ricos espólios do Mediterrâneo. Nos anos 1080, tomaram a Sicília de seus senhores muçulmanos e bizantinos.

Durante o século seguinte, o domínio normando sobre a Sicília mostrou que todas as culturas conflitantes podiam atuar juntas temporariamente. O desenho das superestruturas das construções feitas pelos povos do norte, em Palermo, era em grande medida islâmico, mas o credo a que elas serviam era o do papa em Roma. Acima de Palermo, na catedral do monte real (Monreale) [85], o regime também permanecia papal. Nenhum interior medieval demonstra em maior escala o princípio descrito pelo papa Gregório no ano 600 de que as imagens da igreja podiam servir como "um evangelho para os iletrados". Ali, durante os anos 1170, os relatos essenciais do Antigo e do Novo Testamento foram expostos em todas as superfícies disponíveis com uma clareza majestosa, transformando o grande saguão numa arca do tesouro enciclopédica. Mas quem dirigia esse esquema? Artistas de Bizâncio, quase certamente – então inimiga jurada de Roma. As duas capitais religiosas haviam se desentendido em 1054, dividindo a igreja desde então em católica e ortodoxa.

Apesar do cisma, a arte bizantina preservou o antigo prestígio que possuía no Ocidente, mais pobre e menos urbanizado. Esse mosaico sugere por quê. Como Jesus resgatando o vacilante São Pedro de sua tentativa amadoresca de caminhar

* Os pintores de figuras ainda encontravam bastante serviço no regime islâmico, embora não em mesquitas.

sobre o mar da Galiléia, os artistas gregos mantinham um firme comando das ferramentas pictóricas herdadas de tempos clássicos tardios – resplendentes tapeçarias enroladas, zonas de luz atraentes irrompendo de fundos escuros. Cheios de ousada certeza, eram capazes de coreografar agrupamentos numerosos e lançar mão de detalhes reveladores, como a espuma do mar que castiga o barco com os preocupados discípulos. Todo esse drama não pesaria mais sobre as paredes da catedral do que as pegadas de Jesus sobre as águas. Tudo se traduzia numa elegância rítmica de verdes, brancos e dourado.

Bizâncio era uma usina de força cultural e, desde sua recuperação das controvérsias iconoclásticas a partir de 842, se tornara também uma grande potência política. Sua arte eclesiástica saíra mais forte desses debates. Deus, ao fazer "o homem à sua imagem" e ao encarnar-se fisicamente ele próprio, garantia a bondade das imagens. As lendas da igreja proporcionavam outros suportes. Alegava-se que o santo evangelista Lucas fora pintor e registrara a imagem viva da Virgem Maria e seu filho. Trabalhando na esteira de Lucas, um pintor em Constantinopla se prepararia com preces antes de seguir escrupulosamente as linhas do original do santo, transmitidas sem falha ao longo de 1.130 anos. À sua maneira, ele podia representar uma imagem fiel, um *ícone* [**86**]. Quem quer que contemplasse esse ícone estaria se endereçando espiritualmente à misericordiosa mãe de Deus em pessoa.

Os ícones eram geralmente posicionados num ponto central nas igrejas bizantinas, sob o tipo de domo que vimos os santos sustentando em Ravena [ver **70**]. Essa arte oferecia aos fiéis um contato íntimo com o eterno, mas isso não quer dizer que ela nunca mudava. Durante o início do século XII, a grande e abastada cidade de Bizâncio, a maior da Europa, estava desenvolvendo sua própria e inovadora arte do *páthos*, a exemplo do que os artistas vinham fazendo em Colônia e outras partes do Ocidente. Nesse ícone, algum mestre pintor a soldo imperial modulou camada sobre camada de esmalte de têmpera para trazer à vida a Virgem que sente nossas dores – e o Deus menino que a consola enquanto ela padece pelos sofrimentos vindouros dele.

Esse painel que fixou padrões, contudo, abandonou a pompa e a sofisticação da metrópole em favor de perspectivas muito diferentes. Em 988, delegados de uma tribo setentrional interessada em adquirir respeitabilidade no mundo civilizado viajaram para o sul à cata de uma religião. Das alternativas em oferta, a igreja de Bizâncio ofuscou o Islã com o glamour de seus rituais ("Não sabemos se estamos no céu ou na terra") – e eles regressaram assim para recomendar a cristandade ortodoxa ao príncipe de Kiev e, por extensão, à Rússia. Esse ícone, a *Virgem de Vladimir*, como se tornou conhecida, foi um presente que o imperador enviou em 1131 para cimentar a aliança com o norte. Vladimir era a cidade em que se construiu a catedral que viria abrigá-la. Ela foi posteriormente transferida para Moscou, e sua presença seria invocada para salvar a cidade de invasões em 1395 e, novamente, em 1451 e 1480. Comenta-se até mesmo que em

85 (página oposta) Cristo puxa Pedro do mar da Galiléia, mosaico na Catedral de Monreale, *c.* 1180. Monreale é excepcional entre os interiores de catedrais medievais que sobreviveram por ter sido concluído dentro de uma única década: iniciado em 1174, o edifício estava praticamente acabado em 1182. O conteúdo dos mosaicos bíblicos de Monreale vai desde diagramas abstratos cósmicos, na seção que trata da criação do universo, até toques de um drama humano íntimo e detalhes naturais impressionistas. Tudo isso reunido dentro de uma envolvente atmosfera de ouro.

86 *A Virgem de Vladimir*, 1131.

1941 Stalin a pôs num avião para voar em torno da cidade e assim salvá-la dos nazistas. Nessa história fatídica, ela ganhou e perdeu grande número de dourações e coberturas crivadas de jóias. Da obra bizantina original apenas as faces sobrevivem. Até que ponto poderemos realmente olhar nos olhos sua presença, se aderirmos à cronologia?

A folhagem a ouro era um importante elemento da arte bizantina e de seu atrativo internacional. O ouro é matéria, e todavia ele nos transporta milagrosamente para além da matéria, parecendo emitir uma luz maior do que recebe: é o que comprovam os resplandecentes mosaicos de Ravena. As áreas de luz na imagem de Monreale e no ícone da Virgem lançam os olhos em jornadas similares das trevas para a radiância transcendental. Tais técnicas artísticas espelhavam uma filosofia mística formulada no século V, a qual afirmava que todas as coisas materiais tinham o potencial de revelar o divino. Mas esse pensamento, desenvolvido

87 Cinco patriarcas hebreus, esculturas de pedra junto à entrada central do transepto norte da Catedral de Chartres, 1205-10. Um novo tipo de escultura se desenvolveu em torno das catedrais góticas da França, cerca de setenta anos depois do tímpano de Vézelay e talvez quarenta antes do portal de Rheims (visto à direita). Vemos, da esquerda para a direita, Melquisedeque, Abraão (com seu filho Isaac), Moisés, Samuel e Davi. Empoleiradas sobre colunas retorcidas, as figuras são elas próprias pilares envolvidos em ritmos convolutos. Essas esculturas eclesiásticas do gótico primitivo são mais fundas e mais pesadas do que as românicas de Vézelay, mas falta-lhes a animação coloquial do trabalho do alto gótico em Rheims.

88 (página oposta) *A Visitação*, da fachada oeste da Catedral de Rheims (portal central, lado direito), *c.* 1245.

por um certo Dionísio, assumiu uma outra inflexão ao ser exportado para o oeste. Na orla de Paris, uma abadia chamada Saint-Denis continha um livro de Dionísio desde a época de Carlos Magno, e o identificava criativamente como o santo patrono local. Por volta de 1140 sua igreja foi reconstruída. Seu abade, Suger, escreveu uma interpretação dessa nova e dispendiosa reconstrução seguindo as linhas sugeridas pela mística antiga. Suger também procurava o sentido de todas as coisas materiais e a beleza das substâncias raras. Mas escreveu: "*Não* vos admireis do ouro e do custo, mas sim da *artesania* da obra"*.

O trabalho de construção em Saint-Denis distava apenas uma década e 200 quilômetros do de Vézelay, mas pertencia a um outro meio europeu – não a camponeses e peregrinos, mas a redes de artesãos e eruditos estabelecidos em torno da crescente cidade de Paris. O *know-how* prático e a habilidade de fazer conexões inventivas eram ali as posses mais valorizadas, dons mais valiosos do que o ouro. Suger, que foi um acólito excepcionalmente capaz do chefe local (nos anos 1140, o "rei da França" era pouco mais do que isso), reuniu as oficinas de pedreiros em Saint-Denis para produzir uma nova síntese arquitetônica. Hoje chamamos essa síntese de "gótica". No sistema gótico, os arcos pontiagudos que os construtores românicos haviam usado ocasionalmente tornaram-se cruciais, pois distribuíam a pressão sustentada pelas colunas que apoiavam o teto de pedra, convertendo o prédio em um esqueleto linear aberto, em vez de um corpo solidamente emparedado.

Quer essa revolução estrutural tenha sido iniciada por conversas entre engenheiros, quer orientada por ideais místicos, o fato é que suas visões se firmaram durante o século subseqüente, principalmente entre as prósperas cidades do noroeste da Europa. Entre os anos 1160 e 1250, ela se tornou um fenômeno notavelmente popular. Uma catedral conseguia unir os burgueses tanto na colaboração zelosa como na concorrência entre cidades, com suas espirais erguendo-se acima do meramente material e também de suas rivais. Essas molduras maciças e delgadas ainda encimam muitas cidades da região. Tendo evoluído ao longo dos séculos seguintes, muitas delas parecem transpor o tempo. Continuam sendo a forma de arte de maior alcance na Europa – e como tal são grandes e abrangentes demais para serem representadas aqui com umas poucas imagens planas. Talvez possamos tocar em um ou dois aspectos do que constituía o "gótico".

Os dois pedestais ilustrados aqui [**88**] desempenhavam um papel de apoio na imagística da Catedral de Rheims. Era em Rheims, a leste de Paris, que se coroavam os reis da França, e essas figuras altivas, com bem mais do que o tamanho real, estavam entre as oito que flanqueavam o portal por onde passaria o monarca depois da coroação. Elas constituíam um coral gigantesco para ele – e também se apresentavam a um público orgulhoso e seletivo, que enriquecera com o comércio do vinho. Não surpreende que essa polida escultura frontal de mea-

* As traduções de Suger para o inglês são de David Burr, do Departamento de História da Universidade da Virgínia (itálicos acrescentados).

dos do século XIII esteja situada num pólo oposto ao do tímpano mais austero sobre o portal da Vézelay rural, feito pouco mais de um século antes. Em Rheims, a equipe de escultores lançou mão de uma perícia desenvolvida por artistas anteriores no leste da França e nas terras que se estendiam até o Reno (o metalúrgico Nicolau de Verdun, por exemplo). Por razões ainda não inteiramente certas, os artistas dessa região dispunham de um bom conhecimento funcional da antiga estatuária clássica.

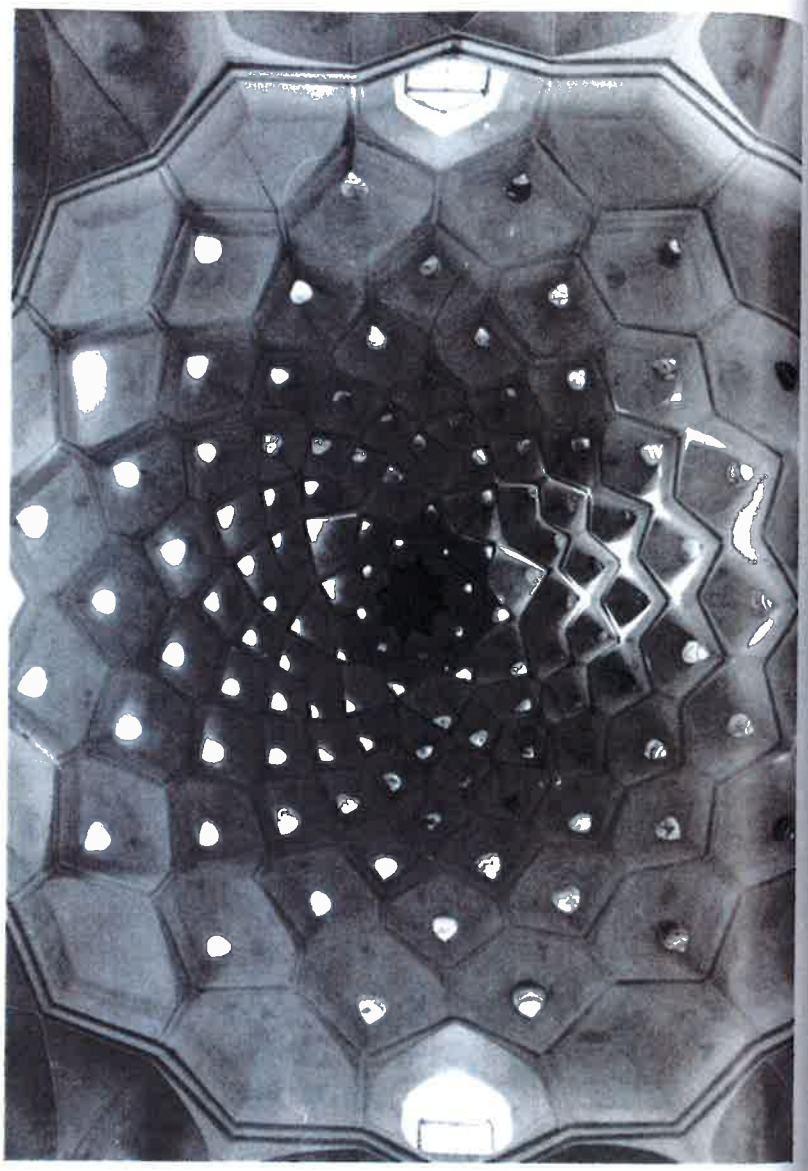
Como resultado, as posturas pendentes e os tecidos estriados que se aperfeiçoaram na era de Praxíteles foram aqui reaplicados a um tema evangélico – o encontro da Virgem com a mãe de São João Batista, igualmente grávida. Essa tradução do grego para o francês tinha algo em comum com a tradução do grego para o chinês que vimos anteriormente nas cavernas de Mogao [ver **77**]. É um drama para os sofisticados: cortês, coloquial, sutil e, todavia, sério. E também nos revela um aspecto novo da cultura cristã da Europa. No mundo medieval, era o ser humano do sexo masculino que dirigia e fazia as coisas, pelo menos a maior parte delas. Mas que os homens considerassem a maneira de falar e sentir das mulheres, que os homens contemplassem a compaixão da Virgem, era uma demonstração de que sua força era ainda maior do que se pensava. A ternura era uma forma de ostentar sua "civilidade".

As figuras quase se soltam da parede colunada. Uma maneira de conceber a escultura gótica seria imaginar corpos independentes adiantando-se para proporcionar uma presença física, já que a própria igreja, erguendo-se esqueleticamente, quase se desvencilha de sua própria massa corpórea. Uma definição mais fatual do gótico poderia ser a linguagem visual da sociedade urbana em ascensão. Poderia ela coexistir com as redes rurais mais antigas dos escultores românicos, com suas tatuagens impudentes sobre a pele pétrea da igreja, tão urgentes, tão expressionistas, tão chamativas? Na verdade, não: na prática, uma substituiu a outra. Em 1250, a zona rural estava culturalmente na defensiva.

Mas o novo regime artístico tinha níveis que iam além da estatuária. Acima de tudo, exigia que o observador *olhasse para cima*. Suger havia apontado o caminho, querendo "*exaltar* a alma do material para o imaterial, *elevando-a* de maneira mística". Em Saint-Denis, seu chefe, o rei, fornecera "safiras opulentas e dinheiro sonante" a equipes de vidraceiros e pintores, para que pudessem transmutar a "maravilhosa e ininterrupta luz" das altas janelas descerradas pelo novo sistema arquitetônico. As técnicas vitralistas vinham se desenvolvendo desde pelo menos o século VII. Os desenhos dos vitrais derivavam em parte da imagística românica: os artistas uniam os fortes contornos e os balouçantes blocos de cor vistos na Tapeçaria de Bayeux [ver **84**] em unidades simétricas apropriadas. Sua mestria técnica atingiu o zênite no início do século XIII, com as vastas "rosetas" montadas nas catedrais francesas – a própria Rheims, Chartres, Notre-Dame de Paris – e também com o mais obstinado de todos os projetos góticos, a Sainte-Chapelle [**89**], construída para o palácio em frente da Notre Dame, entre 1243 e 1248.

89 *A Anunciação* e *A Visitação*, detalhe de janela na Sainte-Chapelle, Paris, 1243-48. Abaixo, o arcanjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que ela conceberá um filho – cena acalentada pelos artistas europeus ao longo dos séculos seguintes. Acima, a amável visita de Maria a Santa Isabel gestante – a mesma cena que vimos esculpida na p. 121. Em termos estilísticos, essa cena bidimensional e aquela representação tridimensional se encontram em pólos opostos do contínuo da arte religiosa gótica.

Estamos vendo aqui uma seção das *paredes* da capela sagrada, pois não há senão vidro colorido entre as dezesseis finas colunas que se erguem em direção ao teto localizado 20 metros acima do piso. As colunas são douradas, mas ali os efeitos milagrosos não dependem do ouro. Se o azul é a cor do céu ensolarado, a arte que puder intensificá-lo até chegar ao safira o converterá verdadeiramente no Céu. É uma arte, como escreveu Suger, capaz de "iluminar as mentes", enviando-as "através das luzes à única luz", ou seja, a Cristo. Às safiras os vidraceiros contrapuseram sobretudo jaspe, o vermelho do sangue de Cristo. Esse choque de cores pulsa acima e abaixo nessas paredes de vidro vertiginosamente altas, pondo a perder os sentidos. Narrativas radiantes ascendem para além da capacidade de discernimento dos olhos: uma outra panóplia de histórias sagradas, como em Monreale, mas remetendo desta vez a analogias entre os antigos reis de Israel e os da França do século XIII.



90 Vista do teto com *muqarnas* do santuário de Zumurrud Khatun, Bagdá, *c.* 1220. O prédio abaixo desse domo escalonado é de formato octogonal. Por fora, a estrutura do telhado irrompe do cemitério ao seu redor como um gigantesco cone de pinheiro. Os poetas islâmicos freqüentemente falavam das estrelas como luzes na "abóbada" do céu, e é razoável inferir que um teto como este representasse um céu simbólico. Também é possível que a forma vegetal do edifício evocasse a antiga imagem asiática da "árvore da vida".

Esse subtexto sustenta o propósito geral do edifício: servir como um grandioso receptáculo (ou "relicário") da coroa usada pelo "rei" definitivo de Israel – para o anel de espinhos que perfurou a fronte de Jesus enquanto seus carrascos o punham na cruz. O devoto rei Luís XI da França – São Luís, como se tornou – obtivera havia pouco esse precioso item de Bizâncio, pagando imensas somas a um fornecedor cujo direito à relíquia era possivelmente criminoso (como veremos no capítulo a seguir).

Pilhagem; *páthos*; piedade passional; as sementes do mito nacionalista; analogias místicas sobrepondo-se a categorias sem conta, vinculando cor e sentido, antigo e moderno, material e espiritual... a Sainte-Chapelle mergulha o observador no rico labirinto do cristianismo do alto gótico, uma superintensidade desconcertante que empolga e aturde. É possível, creio, descobrir uma moldura que elucide não apenas isso, mas a maior parte da arte que discuti nesta seção; mas para isso talvez seja melhor nos afastarmos de Paris e deixarmos o cristianismo como um todo. Como no caso das grandes catedrais, é impossível tomar as grandes mesquitas medievais, como a de Córdoba ou a do Cairo, e reduzi-las a imagens fotográficas que valham mais do que curiosidades para os guias de viagem. É quase igualmente difícil representar um vasto e diversificado contínuo de manufaturas islâmicas com um só item esplêndido de tecelagem ou ferraria ou cerâmica ou vidro.

Prefiro uma escala mais ou menos intermediária [**90**]. Estamos de volta a Bagdá, cerca de duzentos anos depois do calígrafo Ibn al-Bawwab. É uma capital cujo poder fora bastante reduzido, já que, como os imperadores romanos antes deles, os califas haviam sido forçados a ceder a maior parte de seu poder e de seus territórios a soldados vindos do norte distante. Estes últimos, os turcos seljúcidas da Ásia Central, foram na verdade os patronos de grande parte da mais fina arte islâmica do século XI. Mas na época em que foi construído o monumento que aqui vemos, o poder dos seljúcidas havia também minguado, em meio à fragmentação pan-islâmica de dinastias e filiações doutrinárias.

O monumento é um túmulo e tem sido há muito atribuído a al-Nasir, um califa abássida tardio que procurou resolver a antiga ruptura entre sunitas e xiitas nos anos 1190 e 1200. Construir túmulos não era, na opinião expressa do Profeta, uma atividade islâmica particularmente elogiável. Ainda assim, o desejo de celebrar foi levando a palma aos muçulmanos a partir dos anos 950, particularmente no Irã e na Ásia Central, e resultou numa variedade de construções impressionantes. A presente técnica, empregada em Bagdá, era conhecida como *muqarna,* uma abóbada em forma de favo de mel ou de estalactite, e parece provável que tenha se originado no coração do Iraque, onde se fabricavam tijolos, como uma variação inventiva no fabrico de domos esféricos. Na foto, subimos a uma alta câmara com um teto em forma de colméia. Estamos olhando diretamente para cima.

Trata-se de um espaço estruturado, mas também de um espaço que foi claramente desenhado como uma imagem para ser vista. É possível parafrasear essa imagem de várias maneiras. Poderíamos falar de multiplicidades se espalhando.

Afinal de contas, pelo menos metade do fascínio da arte medieval reside em suas complexidades centrífugas – as gárgulas, incrustações, ornamentos suplementares, variações eróticas, monstros bizarros... Ou poderíamos perguntar sem delongas o que os construtores "queriam dizer". É improvável que recebamos uma resposta. Ao contrário de calígrafos como Ibn al-Bawwab, os arquitetos abássidas eram meros joões-ninguém, e não há evidências palpáveis de que tenham consultado livros de geometria mística. É concebível que simplesmente gostassem de realizar acrobacias com tijolos. Mas aí está o onipresente enigma da história da arte medieval, desde o tempo dos sarcófagos nas oficinas de pedra. Temos evidências de que as pessoas trabalhavam com um amor e uma dedicação que ultrapassam a compreensão moderna; também gostamos de achar que rezavam, e da mesma forma; como conversavam, como decidiam as coisas, quais eram seus nomes... isso tudo se perdeu. Apesar disso, também podemos falar de unidade. Não creio que seria descabido proferir o nome de Alá.

Moderno remoto, antigo tardio

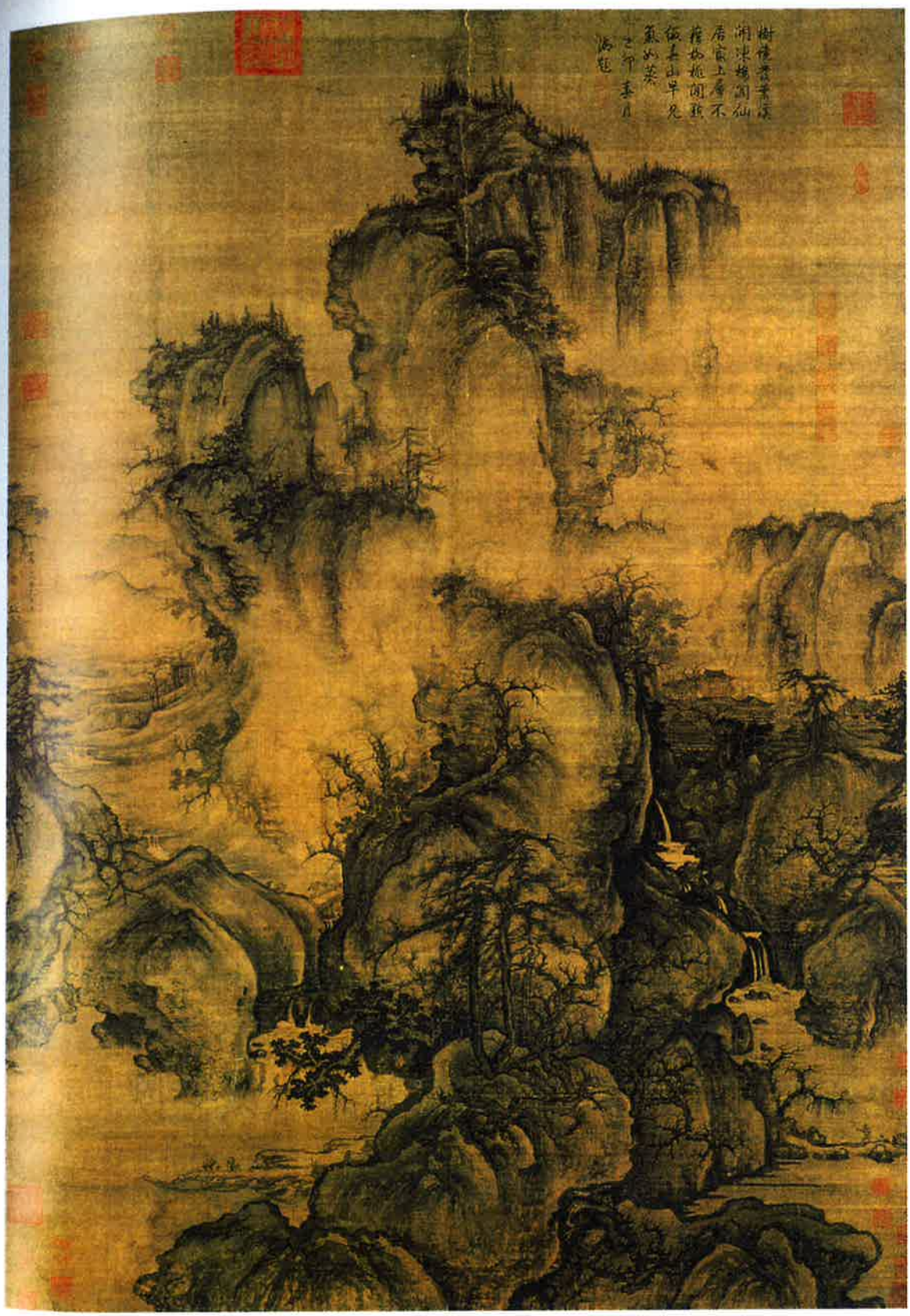
China, Japão, Camboja, Nigéria, 1000-1250

Fique claro que as observações feitas acima sobre a arte medieval excluem a China. Examine, por exemplo, o rolo suspenso *Início da primavera* [91]. Abaixo da árvore mais alta, na borda esquerda, você verá a assinatura de Guo Xi, professor da academia imperial de pintura. Ele acrescentou a data, o ano 1072. Esses detalhes, por si sós, indicariam que a história do grande império enveredou por um curso diferente daquele do Ocidente ou da Índia: assinaturas, títulos e academias de pintura estavam claramente em falta naquelas regiões.

A China era singular tendo em vista que sua grande, resistente e inventiva economia sustentava uma extensa classe ociosa. Para ser venenoso, havia um grande número de latifundiários com pouco a fazer, exceto pintar ou contemplar pinturas. Sua arte, é verdade, não estava exatamente a salvo de perturbações. Os imperadores gostavam de acumular os finíssimos rolos de seda em seus palácios de madeira, pouco se preocupando com o controle de incêndios: como resultado, de grande parte da alta arte da dinastia Tang (de 618 a 906), temos apenas os nomes dos artistas, mencionados nas listas de críticos e conhecedores. O registro torna-se muito mais farto na época de Guo Xi. Ele serviu à dinastia Song, que ocupou o trono imperial a partir de 960. Entretanto, como no caso do suposto trabalho manual de Gu Kaizhi, cerca de cinco séculos antes (ver pp. 106-7), as trilhas de influência e imitação meandram pela névoa. O estilo de Guo se curva ao de um mestre mais antigo, Li Cheng, que citava ele próprio algum mestre perdido. E quantos retoques criativos feitos por mãos posteriores terão perturbado os tons do desenho do próprio Guo?

Parece claro, contudo, que *Início da primavera* é um grande experimento imaginativo individual, de um tipo ainda não encontrado nesta história. Na China,

91 Guo Xi, *Início da primavera*, 1072. Um experimento com a complexidade espacial feito por um teórico praticante que lançava mão de uma tradição já antiga. Guo Xi variava suas pinceladas para representar diferentes tipos de árvores e rochas, observando que cada uma tinha um certo caráter moral – árvores eretas sugeriam resistência durante circunstâncias políticas cambiantes; árvores convolutas, o comportamento ensimesmado de alguém que oculta suas opiniões. Como muitas das grandes obras-primas da pintura chinesa, *Início da Primavera* mudou em 1949 de Pequim para Taipê, em Taiwan, quando o governo nacionalista da China fugiu ao avanço dos exércitos comunistas de Mao Tsé-tung.



92 Caricaturas de animais (*choju giga*), rolo de papel, *c.* 1130. Quem será esse supercoelho causando aos sapos tão incontrolável hilaridade? Não se conhece o alvo exato da sátira, mas era com toda a probabilidade algum membro da educada classe budista. Na sofisticação do desenho e no bom humor implacável, esse rolo japonês do século XII é um paralelo mais ousado da marginália matreira e derrisória acrescentada pelos monges cristãos da época aos manuscritos que recebiam para iluminar.

a imagem da montanha é pelo menos tão antiga quanto aquele *boshan* de 120 AEC (p. 76). A montanha pintada havia muito servia de tema para as almas refinadas, afeitas a devaneios taoístas sobre a natureza. Setenta anos antes disso, Fan Kuan inventara uma fórmula eficiente para transmitir-lhe a grandeza, pondo um cume gigantesco e solitário acima da névoa diante de um vale no primeiro plano. Mas as perambulações e observações de Guo tinham se reunido numa teoria de múltiplas perspectivas, e ele se pôs a embaralhar todo impulso que tendesse ao fechamento visual. É preciso vaguear lentamente ao longo de suas pinceladas – contornar, pela direita, as desafiadoras rochas no primeiro plano rumo à ponte onde uma figura diminuta define a escala; subir através da cachoeira, onde os telhados acolhedores de uma cidadezinha o aguardam; mas, por essa altura, você já terá perdido todo o acesso ao vale igualmente atraente na esquerda, enquanto os picos vertiginosos flutuam fora de seu alcance, como tantos sonhos pela manhã. A única coisa que mantém a imagem coesa é a receptividade do pintor ao tamanho vertical da seda que o confronta, como se sua brancura estivesse viva, como se cada pincelada devesse arrancar daquele tecido a vida que impregna o objeto à mão. "As rochas são os ossos do céu e da terra", escreveu o acadêmico; "a névoa e a cerração são seu semblante".

Para alcançar o mesmo tom especulativo e o mesmo senso de experimento pessoal, a arte européia teria de esperar quatro séculos, até o tempo de Leonardo. Para saltar do sublime ao ridículo, os *choju chiga* também exibem certa surpresa [92]. Essa irreverência, essa perspicácia, essa despreocupação: podem elas de fato datar de 1130? Mas aqui saltamos da China rumo ao leste. Durante o século VI, o budismo havia cruzado os mares da China e da Coréia para o Japão, terra vista pela última vez nestas páginas em seu distante passado pré-histórico (p. 26). Durante o século VII, um recém-proclamado império do Japão acolheu a religião e os mosteiros sob a sua proteção. A exemplo dos javaneses, que importaram o budismo indiano numa escala espetacular em Borobudur, os japoneses adotaram formas chinesas de religião e política com uma energia espetacular: nos anos 740 destinaram todo o estoque nacional de cobre à fusão de um gigantesco Buda de bronze para o Todaiji, o principal templo na capital de então, Nara.

Os padrões de comportamento japoneses, contudo, permaneciam vinculados ao *kami* – os espíritos nativos que influenciavam os padrões da vida diária e espreitavam pela terra, entre seus bosques, colinas e águas. O xintoísmo, como esse corpo de crença foi posteriormente chamado, fazia do imperador um deus, e todavia permanecia uma espiritualidade singularmente dispersa, resistente a doutrinas e quase guerrilheira. A situação política interna em pouco tempo se complicou: o imperador escapou à influência sobranceira dos monges para uma nova base em Quioto, enquanto famílias de nobres ganhavam ascendência, criando complexas redes de refinamento e etiqueta. Abriu-se então mais espaço cultural para que o fluido e o subversivo florescessem. A ironia inspirava esses *choju giga*, ou "rolos de animais". Essa forma de arte foi criada por um abade budista chamado Toba Solo, que procurou criticar a conduta imprópria de seus correligionários – tanto que, em outros trechos dessas seqüências satíricas, vemos um macaco atrevido saudando um sapo-Buda que se acocora, na posição de lótus, sobre um altar de paródia.

A leveza aí tinha força. No Japão, a ação mais bela era a mais mínima, e o material preferido para os rolos era o papel, não a seda. Os visitantes chineses não sabiam o que pensar dessa falta de filosofia e "propriedade". Foi ali que a senhora Murasaki escreveu *A história de Genji*, o primeiro romance moderno, pouco depois do ano 1000 – em outras palavras, a primeira narrativa em prosa extensa a discorrer sobre as circunstâncias do dia-a-dia e as nuanças psicológicas. Muitas pinturas antigas "ao estilo japonês" (brilhantemente coloridas, em oposição ao monocromático "estilo chinês") foram dedicadas a ilustrá-lo.

Como, entretanto, devem os historiadores considerar Ungyo [93], feito para um templo em Nara cerca de setenta anos depois dos esboços dos *choju giga*? Ele e seu vociferante companheiro, Agyo, eram os gigantescos "mensageiros do trovão" que ameaçavam qualquer malfeitor que se acercasse dos portais do templo – figurantes no elenco já vasto e intrincado de semideuses e demônios do budismo. Remontavam aos abismos de terror e castigo que muitos credos que prometiam

a salvação pareciam obrigados a invocar. (Os demônios românicos não são menos extremos.) Podem ser vistos como a culminação de uma tradição magnífica de esculturas budistas que se originara nas planícies da Índia, através de Gandhara e das altas montanhas centrais, passando pelas cidades prósperas da China e da Coréia, até chegarem a essa ilha de pensamento ágil, recebendo um toque naturalista aqui, uma idealização ali. Da mesma forma, a técnica que exigem, como a do Crucifixo de Gereão, radica-se na reverência local pela madeira – o principal material de escultura do Japão, já que faltava pedra entalhável no chão. Em todos esses sentidos, elas se mostram *antigas*.

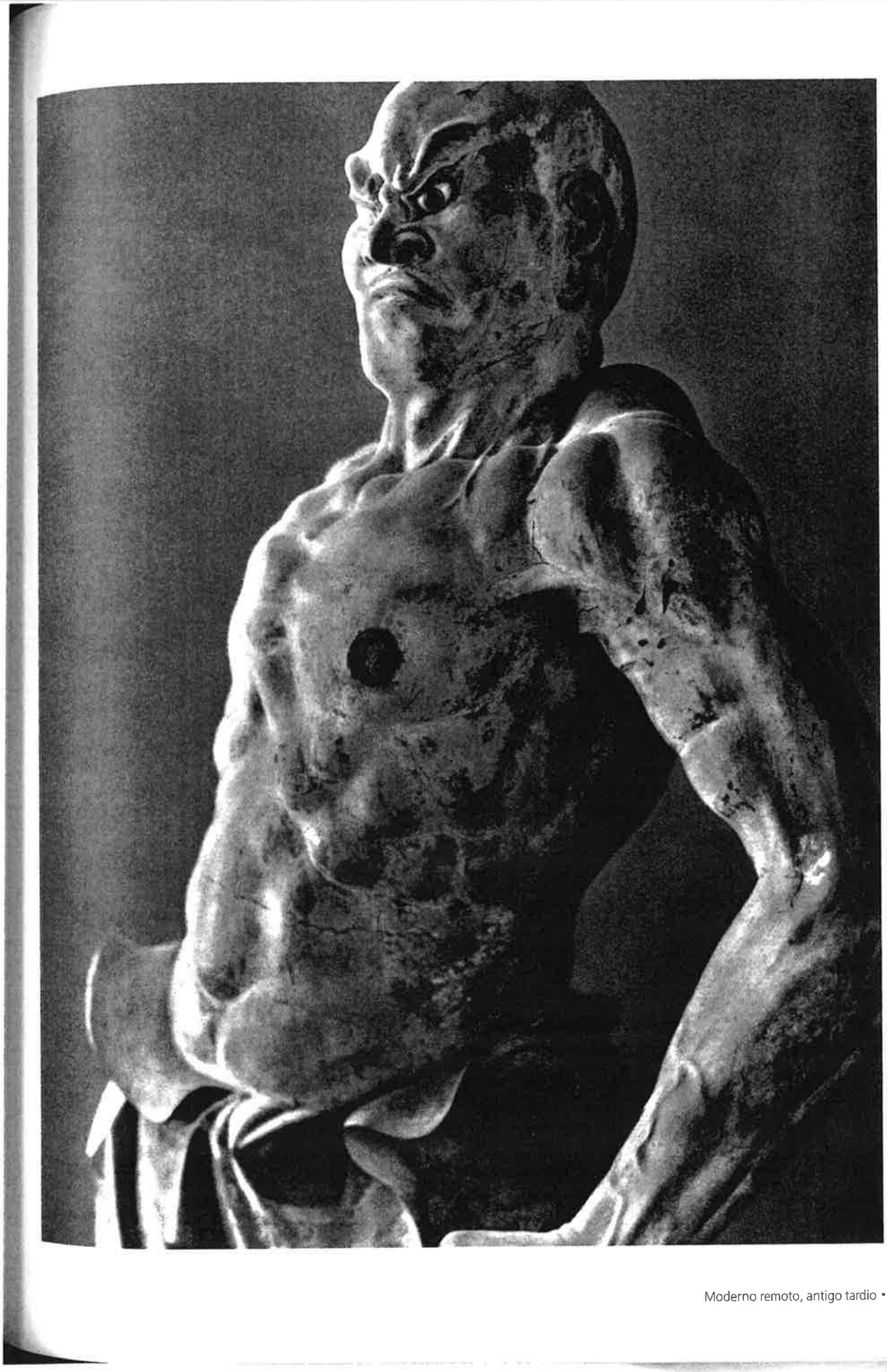
Jokei, o escultor que empregou essas técnicas com efeitos tão sensacionais, fazia parte de uma nova safra de inovadores artísticos. O "Renascimento de Kamakura", assim foram chamados: pessoas que aproveitaram o ímpeto inicial da chegada das esculturas budistas ao Japão e o renovaram, sob o patronato dos homens poderosos que vinham assumindo o controle da política estatal. Em 1190, o delicado tecido de cortesia e impertinência sob o qual Toba florescera foi cedendo à medida que homens mais rudes, os samurais, entraram em cena. Jokei e muitos outros escultores "Kei", em especial o grande retratista Unkei, deram expressão visual ao etos do individualismo disciplinado que os samurais incorporavam. Talvez a vanglória dos *kongo-rikishi* seja menos sobrenatural do que insanamente temerária. Ao longo dos quatro séculos seguintes, a história japonesa giraria em torno de castelos, vendetas e selvagens guerras civis, em aproximado paralelo com as confusões políticas da Europa feudal. "Antiga"? "Modernizante"? "Medieval"? Insista demais em qualquer uma dessas categorias, e elas virão abaixo. Só uma coisa é certa: outras incertezas nos aguardam.

A palavra "unidade" foi usada há algumas páginas, mas, neste capítulo e no milênio de que ele trata, prevalecerá a incoerência. Não teremos mais do que um vislumbre de outra civilização estupenda que se recolheu à selva, deixando-nos com a cabeça de seu último e grande deus-rei. Jayavarman VII [**94**] governou o império khmer do Camboja de 1191 a 1219, um budista que vinha utilizando as fundações de pendor hinduísta lançadas por outro Jayavarman, quatrocentos anos antes. Essa pedra de superfície polida, que sonha suavemente com sua própria massa, terá de representar aqui as cinqüenta e sete torres, recobertas pela floresta, do Bayon, o colossal monumento de pedra que o imperador erigiu em Angkor Thom – cada uma delas esculpida com sua própria imagem ampliada, presidindo serenamente a relevos de seu povo ocupado na miríade de atividades do dia-a-dia; e elas, por seu turno, terão de fazer frente ao ligeiramente mais antigo Angkor Wat, um complexo religioso ainda mais vasto do que Borobudur. Não há como integrar tanta coisa numa narrativa que persiste em seu avanço. Diante do sublime Jayavarman, poderíamos temporizar com a desgastada palavra "atemporal".

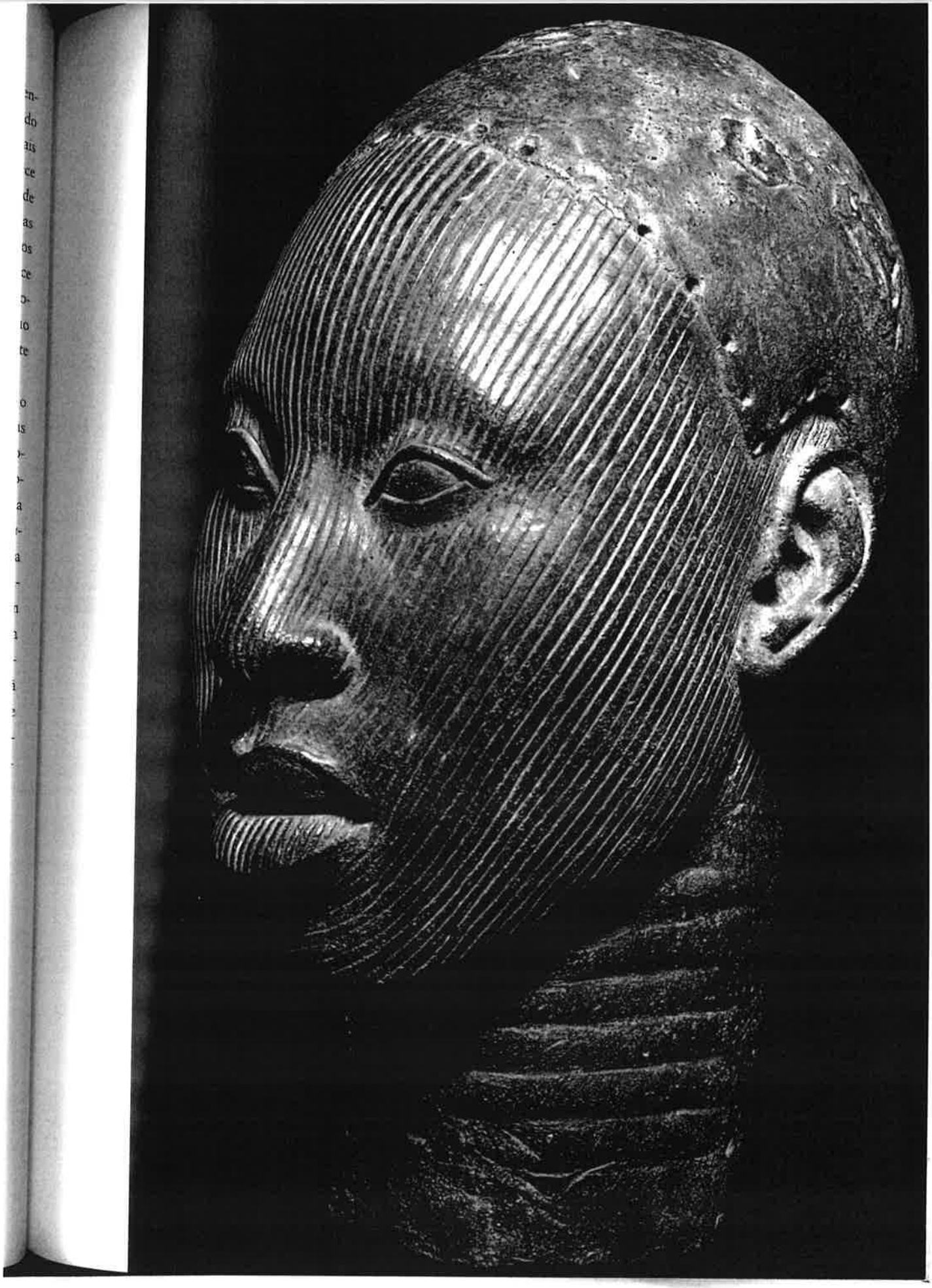
Acabamos em uma outra clareira dos bosques da história, que se localiza em outro centro do mundo. Ife, no oeste da Nigéria, foi onde o mítico rei Oduduwa desceu das alturas para criar a humanidade na forma do povo iorubá, e essa ca-

93 (página oposta) Jokei, *Ungyo*, estátua de madeira no Kofukuji, Nara, *c.* 1203. Ungyo e seu colega boquiaberto, Agyo, são *kongo-rikishi* gêmeos, guardiões de um templo budista na antiga capital imperial do Japão, Nara. Eles protegem o edifício de invasores mal-intencionados. O artista que os produziu, Jokei, pertencia à escola "Kei" de escultores, afamados nos séculos XII e XIII por suas técnicas de unir e pintar múltiplos blocos de madeira para criar figuras surpreendentemente realistas. Olhos de cristal era inseridos por trás de suas órbitas e sustentados com papel branco, para fazê-los reluzir com vida.

94 Jayavarman VII, cabeça de arenito, *c.* 1200.



95 Cabeça de bronze de um *oba* de Ife, *c.* 1200. O *oba* era um sacerdote-rei na cidade sagrada de Ife, no que é hoje a Iorubalândia. Ele descendia da divindade criadora Oduduwa e teria passado seu reinado no mais recôndito santuário do palácio, longe dos olhos dos mortais comuns. Ife foi o grande centro da metalurgia nigeriana entre os séculos XI e XIV; pouco antes disso, no sudeste, Igbo-Ukwu produzira obras de uma sofisticação técnica sem paralelo na época, em qualquer parte do mundo. Não se sabe ao certo como esses centros se conectavam.

beça de latão em tamanho real [**95**] foi encontrada num complexo ritualístico central da antiga cidade sagrada. Estamos agora muito depois do rio Níger, partindo do rei de terracota nok com que iniciamos este capítulo, e apenas uns mil anos mais tarde – por volta do ano 1200. Qual será a relação entre ambos? Isso permanece incerto – como grande parte da África, a essa altura. Para explicar a riqueza de invenções que acabaria surgindo, precisamos pressupor um oceano de esculturas em madeira submersas entre as costas do Senegal e da África do Sul, com raros atóis de terracota antiga varando as ondas aqui e ali. Mas na Nigéria, sim, parece haver alguma continuidade formal, pelo menos com a cultura nok. Os fundidores de bronze trabalhavam a partir de modelos de barro e conservavam o mesmo sotaque com respeito à verticalidade, à simetria e à dignidade, o mesmo deleite em consagrar uma superfície com sulcos.

Muito provavelmente, esses sulcos retratam o padrão real de cicatrizes traçado na pele de algum rei. As cabeças de Ife se destacam na África antiga não apenas pela sofisticação técnica, mas pelo idealismo naturalizado. E essa qualidade, todavia, que parece alinhá-las com as antigas esculturas egípcias e gregas – incluindo-as entre as imagens humanas mais serenamente belas já produzidas –, as desloca ligeiramente. As culturas do oeste africano tendem a fazer suas imagens *em pares*. O par desta aqui, a representação externa do rei, não teria sido a da rainha (embora existam retratos igualmente bem-feitos de rainhas), mas um cilindro diminuto e ereto, uma abstração dotada de olhos – a imagem do *interior*, do homem espiritual. Juntas elas oferecem uma explicação da realidade muito diferente da oferecida desde a Europa até a China. Observe também os furos na linha do cabelo e no pescoço do bronze. Cabeleiras e jóias reais podem ter sido fixadas à cabeça enquanto ela ocupou o altar de alguma câmara recôndita. A arte do oeste africano costuma capturar significados mais ricos por meio da reunião de objetos diversos. Talvez essas imagens diversas nos ajudem a capturar os nossos próprios significados.